

HUNYADI MÁTYÁS. BUDAVÁRI MAJOLIKAGYÁRTÓ MŰHELYE

A KEMENCÉK

A budai várpalotában folyó ásatások során 1951–1952-ben a nyugati szárny északi végében napfényre került egy építmény, amely az ásatási megfigyelések tanúsága szerint a XV. században épült s a XVI. században használata már megszűnt.¹ Rendeltetésére vonatkozólag csak annyit lehetett leolvasni szerkezetéről, hogy egy hármasszázású tűztér alsó maradványa, amelynek felső falai a palota lebontásakor megsemmisültek. Annak a kérdésnek eldöntésére, hogy az égetőtér milyen szerepet töltött be a palotában, ásatási leleteket nem használhatunk fel, mert a tűztér padlója felett leletanyag nem feküdt. A palotáról szóló egykorú leírások sem tartalmaznak olyan adatokat, amelyek ezt a kérdést megvilágítanák. A rendeltetés megoldása tehát csakis az alaprajz és szerkezet beható vizsgálatából indulhat ki, illetőleg a máshol található rokon- vagy egyező megoldású építmények rendeltetését kell evvel összevetnünk. Másrészt tanulmányoznunk kell azt a kérdést is, hogy milyen igények kielégítése céljából jöhetett létre a tűztér (1–2. kép).

A padozatnak és falaknak átégetett, agyagba rakott téglakonstrukciója, a megpörköltödött kő-nyíláskeretek mind arra mutatnak, hogy az építmény valóban hosszabb ideig használatban állt.

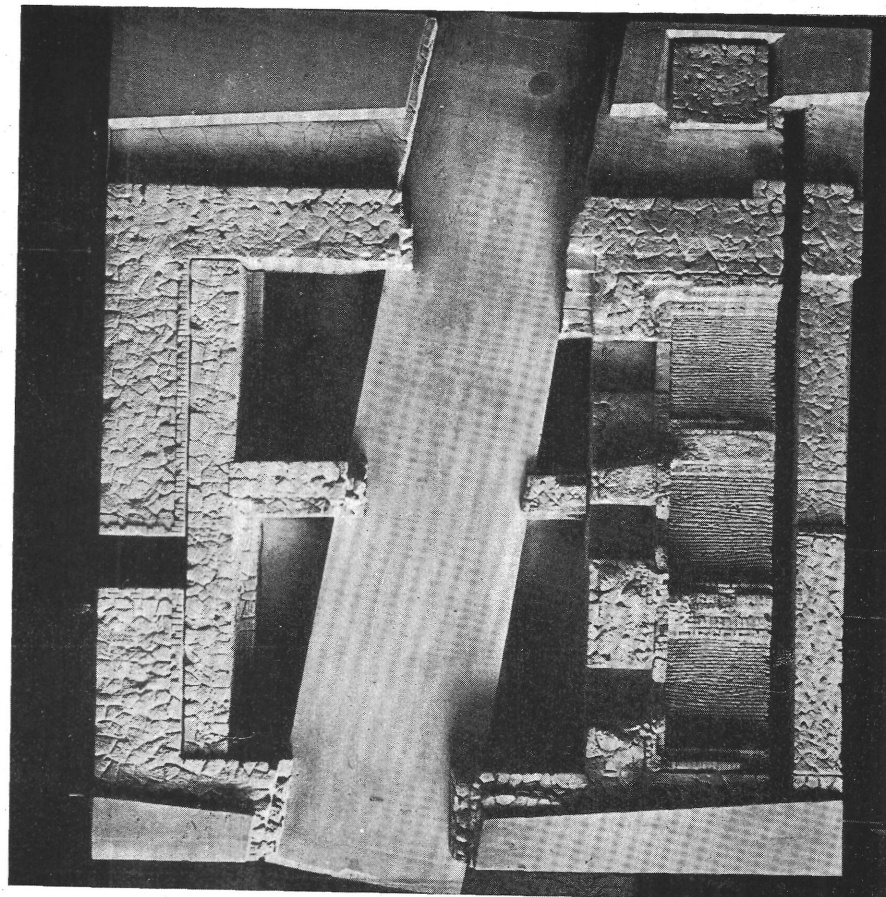
Először az az elgondolás merült fel, hogy a palota konyhájának nyomait találtuk meg. A középkori várak, paloták konyhái hatalmas létesítmények. A feudális udvarok fényűző élete, a nagymértékű és hosszú ideig húzódnó vendéglátások megfelelően megépített és berendezett konyhák építését követelték meg. Gondoljunk csak a fonteverault-i, lochstedti, durhami, fountainsi vagy neuhausi konyhára. Ezeknél azonban ugyanúgy, mint más fel nem sorolt példánál a tűzhelyek formai és szerkezeti megoldása egészen más kiképzést mutat. A hatalmas füstelvezető kürtőkkel és kéményekkel ellátott tűzhelyek minden esetben nyitott kiképzésűek, nagy méretük csak arra szolgál, hogy egy időben többfajta étel elkészítése is lehető legyen, s a nyílt tűzhelyen közvetlenül a parázs felett több fazék, serpenyő és hússütő nyárs is elférjen. Másrészt az önellátásra berendezkedett feudális háztartás maga konzerválta a hatalmas kéményben a füst segítségével hússzükségletét. A mi esetünkben már az alaprajzi elrendezés: a szűk bejáratok, a belső égetőtér hozzáférhetetlen kiszélesedése maga is ellentmond ennek a feltevésnek. Ilyen felépítésű teret nyílt tűzhelynek használni lehetetlen lett volna.

Ugyanezek az elgondolások mutatnak rá arra is, hogy a konyhához tartozó esetleges pékműhely kemencéivel sem számolhatunk. A kenyérsütő kemence funkciója megköveteli, hogy az égetőtér padlója jól elsimított, könnyen kitakarítható felület legyen, amelyről a parázsát gyorsan el lehet távolítani, hogy az a kenyérnek helyet adjon. Szükséges az is ebben az esetben, hogy a kemence felnyitásakor a kenyereket könnyen el lehessen helyezni annak belsejében. A mi esetünkben a szögletes elhelyezés olyan holttereket hozott létre, amelyeket semmiképpen sem lehetett volna kihasználni, amelyekbe lapáttal, villával benyúlni lehetetlen.

Felmerült az az elképzelés is, hogy a feltárt rész légfűtő berendezés, hypocaustum lett volna.² A palota ásatása közben azonban sehol sem kerültek elő olyan leletek vagy építészeti kiképzések, amelyek okot szolgáltatottak volna arra a feltevésre, hogy a budai palota e szárnyát ilyen módon fűtötték volna. Negatív bizonyítékok százával állnak rendelkezésünkre: az egyszerű és díszes kiképzésű kályhaszemek és csempék, amelyek azt tanúsítják, hogy a palota fennálltának



1. kép. A budai palota kemencéinek feltárt falmaradványai



2. kép A kemencék és az előttük levő helyiség felülnézete. Modell

egész ideje alatt a fűtés kályhakkal történt, a dísztermekben ugyanúgy, mint más helyiségekben. Más esetekben viszont nyitott kandalló nyomai voltak megállapíthatóak. A korabeli leírások is csak kandallókat és kályhákat említenek, pedig ennek a nem mindennapi fűtőberendezésnek leírását a látogatók nem hagyták volna el abban a korban, amikor az uralkodó dicsőítése általános szokás volt.

E megoldások elvetése után csak arra gondolhatunk, hogy a feltárt építmény az udvar szolgálatában álló kézműves műhelyek valamelyikének berendezéséhez tartozhatott. A palota szükségleteire dolgozó kovácműhely ilyen tűzhelyeket nem használhatott. Elegendő egy pillantást vetnünk pl. Jost Amman ama fametszeteire, amelyek a legkülönbébb fémfeldolgozó műhelyeket ábrázolják.³ Valamennyinél látható, hogy a kovácműhelyek tűzhelyei szerkezetükben a középkor konyhai tűzhelyeihez hasonlítanak legjobban s a budai palota tűztereivel semmiféle rokonságot nem mutatnak (3. kép).



3. kép. Középkori kovácműhely. J. Amman metszete

Vizsgálatainkkal ezekután a fazekasműhelyek berendezkedései felé fordultunk. Az ásatások folyamán napfényre került cserépletek arról tanúskodnak, hogy az udvar szolgálatában a fazekasok és téglavetők nagy szerephez jutottak, különösen a XV. század végén. Termékeik egy része ugyan készülhetett a palotán kívül fekvő fazekastelepeken, de kétségtelenül voltak királyi műhelyek is, amelyek csak az udvar szükségleteire dolgoztak. A leletanyagban több olyan kerámia-csoportot is találunk, amely csak a budai palotában és a vele szoros kapcsolatot tartó, a környéken fekvő királyi épületek (Nyék, Visegrád) ásatásai közben került elő. Meg kell tehát vizsgálnunk azt a kérdést, hogy a feltárt tűzterek tartozhattak-e valamilyen fazekasműhelyhez, alkalmas lehetett-e kerámia égetésre egy ilyen szerkezet.

A középkorvégi fazekasság berendezkedéseit, munkamódszereit teljes részletességükben még nem ismerjük, mint ahogy feldolgozatlan a magyar fazekasság munkamódszereinek és eszközeinek fejlődése is. A rendelkezésünkre álló kevés adat még csak nagy vonásaiban adja meg a különböző fejlődési fokon álló, más- és másfajta technikát használó fazekasság munkaeszközeinek és a velük való gyakorlatnak képét. Eljárásaik nagy részét csak a fennmaradt leletanyag technológiai vizsgálatából ismerjük meg.

A XV–XVI. században az európai fazekasságnál három, egymástól élesen elváló, a fejlődés más-más irányát képviselő ágat találunk. Az egyik főként konyhai, részben egyéb házi használatra készíti *közönséges cseréppárúját*. A középkori technika szerves továbbfejlesztésének eredményeként termékei mázatlan, néha festett vagy belső részükön ólommal bevont edényekből állanak. Ezeknek az áruknak fogyasztója a városi polgárság és a feudális udvar ugyanúgy, mint a falusi

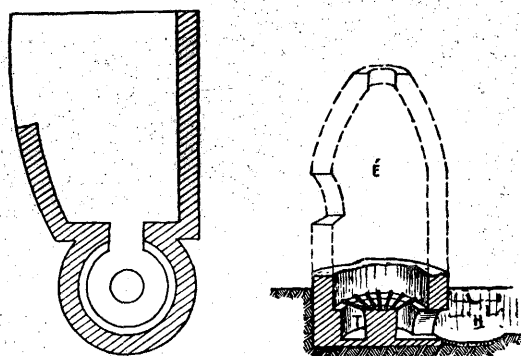
paraszság. A másik ág áruja fejlettebb technikával készült, elsősorban díszedényekből, a gazdagon terített asztalokon pompázó kupákból, poharakból, és kancsókból áll. Anyaguk az előzőknél jóval magasabb hőfokon kiégetett ún. *kőcserép*. A magas hőfok miatt (1400 °C), amelyen minden másfajta máz vagy festék elégne, az edények külsejét agyag- vagy sómázzal vonták be. A díszítésnek ez a színbeli csökkentettsége hozta magával azt, hogy e csoportnál fejlődött ki legszebben a plasztikus díszítőmód. A kőcserépkészítők ebben a korban főleg a Rajna-vidéken működtek, készítményeik virágkora a XVI—XVII. századra esik. A harmadik ág, a majolikagyártó fazekasság, ebben a korban még csak Olaszországban és Spanyolországban virágzik. Termékeit, keleti iparosoktól eltanult technika továbbfejlesztésével, ónmázzal vonja be, díszítésére a különböző színekkel való festést is felhasználja. Keresett és drága pénzen fizetett árujának vásárlói ugyanúgy, mint az előző csoportnál, egyedül a gazdag polgárság és a feudális udvartartás képviselőiből kerülnek ki.

Ez a három csoport azonban nemcsak termékeinek eltérő jellegével választható szét, hanem, ami döntő fontosságú számunkra, áruja készítéséhez eltérő munkamódszereket és — ami a legfontosabb — különböző munkaszakozókat használt fel. Ez pedig azt jelenti, hogy a budai palotában feltárt tűzterek megoldása, amennyiben kerámiaműhely maradványaival állunk szemben, arra is feleletet ad, hogy milyen technikai tudással rendelkeztek, azaz a fenti három csoport közül melyikbe tartoztak az itt dolgozó iparosok. Ez számunkra azért nagy jelentőségű, mert, mint már előbb is említettük, a budai udvar kerámialeletei közül több olyan csoport is van, amely feltétlenül királyi műhely terméke. Vessük tehát össze a három csoport égetőkemencéit a budai várban feltárt maradványokkal.

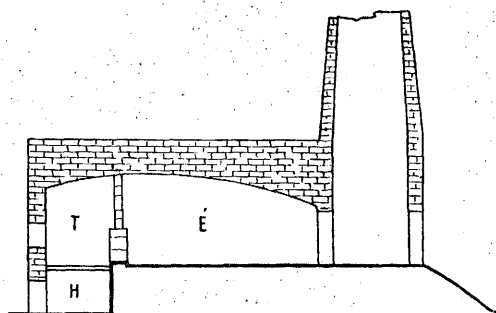
A közönséges cseréparut készítő fazekasság az edények égetésére ebben a korban, sőt még jóval később is olyan típusú kemencét használt fel, amelyeket fejlődésük kialakulásában egészen a késő-vaskorig (La Tène) vezethetünk vissza. A legáltalánosabb a kör alaprajzú kemenceforma, csonkakúp alapú felépítéssel, az alsó kisméretű tűzteret az edények befogadására szánt tértől rácsos, nyílásokkal ellátott padozat választja el (4. kép). Máskor a belső tereknek ez a szétválasztása teljesen hiányzik. Előfordul ritkább esetben az ovális alaprajz is, ekkor a tűztér elől van és a hő vízszintes irányban hatol végig a hátrább elhelyezkedő edényégető teren. Az első variáció fejlődésében végigkísérhető a késő-vaskortól egészen a népi fazekasság mai gyakorlatáig (Békásmegyer X. század ; Budapest Csalogány utca, Békéscsaba, Ete XV—XVI. század ; Kolozsvár, Hódmezővásárhely, Ják, Győr környéke stb. XX. század). Ez a kemencetípus 10—12 órai tüzeléssel 800—900 °C-on égeti ki a cserepet. Az a hőkülönbség, ami a közvetlen tüzelés eredményeként az alsó és felső részen elhelyezett edények kiégésekor fellép, a közönséges cserépanyagnál nem jelent nagyobb kárt. Az ilyen kemence elkészítése nem igényelt sokkal nagyobb technikai felkészültséget, mint amit a szokásos falusi kemencék építése minden időben megkívánt. Építőanyagként főleg agyagot, kisebb mértékben téglát használtak fel. A budai várban feltárt tűzterek ezekkel a kemencékkel összevetve lényeges eltérést mutatnak. A kerek vagy ovális alaprajz helyett itt szögletes felépítést találunk. Szembetűnő különbség van a méreteken ugyanúgy, mint az építőanyag megválasztásában. Az egész építmény jóval nagyobb technikai tudást árul el, tehát magasabb fejlettségi fokra vall, mint amilyen a közönséges cseréparut készítő fazekasok ebben az időben állottak.

A második csoport, a kőcserépkészítő fazekasság termékeinek kiégetésére egészen más kemencetípust fejlesztett ki. Az itt szükséges magas hőfok előállítása az előző kemencetípusnál nem lett volna lehetséges. A nagy mennyiségű tüzelőszert gazdaságosabb kihasználása sokkal nagyobb befogadóképességű edényégető teret kívánt meg. Az ilyen kemence hosszanti elrendezésű, téglalap alaprajzú. Az erős tűz biztosítására nélkülözhetetlen huzatot a nagy építmény számára külön kémény szolgáltatja, ezt a kemence végén helyezik el (5. kép). Építőanyagul téglát szolgálnak. Az elhelyezés a tűzveszély elkerülése miatt ugyanúgy, mint az előző csoportnál a műhelyen kívül történt. Gyakori eset volt az ilyen fazekasoknak a városon kívüli letelepítése is, régi források szerint, éppen a fenti okok miatt. Az ilyen kemencékkel való összevetését a budai tűztereknek meg sem kell kísérelnünk. A budai vár ásatása folyamán előkerült gazdag leletanyagban a kőcserépedények között félkész vagy rontott darab nem került elő. Az előforduló típusok valamennyiénél meg lehetett határozni a külföldi gyártási helyet. Budán tehát a XV—XVI. században kőcserép nem készült.

Mint e tanulmány további részében látni fogjuk, 1951 nyarán az ásatások leletanyagából rontott, félkész majolikaáru töredékei kerültek napvilágra. Voit Pál ekkor a leletanyagban végzett tüzetes vizsgálódás során döntő bizonyítékokat gyűjtött arra vonatkozóan, hogy az említett rontott, ill. félkész majolikaáruk — nevezetesen a Beatrix és Mátyás emblémáival díszített majolikalapokból készült diszpadozatok, valamint díszedények töredékei — a palota területén működő műhelyben készültek. Ezzel figyelmünket a feltárt kemencerendszerre terelte. Az újólág megindított ásatások és felmérések tisztázták az építmény korát,⁴ s ezzel párhuzamosan — mint alább látni fogjuk — elvégeztük az olasz rendszerű majolikaégető kemencék történeti vizsgálatát s a budai tűztérépítmények elméleti rekonstrukcióját is.



É = égetőtér
T = tűztér
H = hamugödör



4. kép. Középkori fazekaskemence. 5. kép. Kőcserep-égető kemence

A híres majolikaáru készítése nagy nehézségeket rejtett magában. A megfelelő minőségű máz előállítása, az edényeknek egyenletes hőfokon való kiégetése több kemencét igényelt. Az ónmáz elkészítéséhez külön olvasztókemencét használtak, a kiformált és megszikkadt edények, valamint az egyszer kiégetett és festéssel ellátott áru számára újabb két kemencére volt szükség. Ezek a kemencék négyzetes vagy téglalap alaprajzúak, az alsó tűzteret boltozat fedi, és nyílásokkal megszakított teteje felett helyezkedik el az edényeket befogadó égetőtér. Az építőanyag kizárólag téglá, a nyíláskeretek kőből készülnek.

Mint látjuk, az ásatások folyamán napfényre került tűzterek alaprajzi megoldásukban leginkább ezekhez a kemencékhez hasonlítanak. A részletesebb ellenőrzés céljából hasznos lesz, ha behatóbban foglalkozunk az olasz kemencék szerkezetével. Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy rendelkezésünkre áll egy olyan mű, amelyet a tárgyalt korszaknál alig egy emberöltővel később írtak.⁵ A durantei származású⁶ Cipriano Piccolpasso 1557—1559 között könyvet ír a majolika-készítésről. Mivel az eljárásnak — mint minden magas fokra fejlődött mesterségnek — alkalmazása sok tudást igényel, a szerző nem elégedett meg a munkamenet részletes közlésével, hanem még megfelelő magyarázó rajzokkal is ellátta leírását. Könyvből megtudhatjuk, hogy milyen volt az a három kemence, amelyet ebben a korban az olasz mesterek alkalmaztak.

A híres ónmáz elkészítéséhez az ón és ólom keverékét egy kis kemencében hamvasztották porrá (6. kép). »Tudnod kell, hogy ami az égetőkemencét illeti, téglalapzatúnak, három láb szélesnek és öt láb hosszúnak kell lenni és mintegy két lábnyi magasra kell emelkednie a földfelszíntől, és a szoba ott van így elkészítve, ahol a tűzhely van s ennek minden oldala egy lábnyi hosszú. Mikor ez az alap elkészült, akkor kezdjük el a kamra építését, ami az ónt magában foglalja. Ezt egy tufának nevezett kőből szokták készíteni, egy könnyen faragható kőből. Ennek a kőnek porát a kovácsok a vas forrasztásánál használják. Ebből konkáv keret készül, mintegy négy ujjnyi mély; ez üreg a legjobb, ha két tenyérnyi széles, de az már a kemencét használó dolga, mert ha sok munkára számít, úgy nagyobbra is készítheti . . . Lerajzoltam itt a kis égető kemencét, hogy jobban lássátok, amit a toll nem képes olyan jól kifejezni. Már tudjuk, hogy az alsó kamrában van a tűz és a felsőben az ón. Ezek között a faltávolság nem nagyobb, mint egy mellvéd, akár kő-, akár téglakemencéről van szó« — írja Piccolpasso.⁷

A máz és a festés felrakása előtt a korongon elkészített agyagedényeket egy első égetésnek (nálunk használt fazekas kifejezéssel »zsengelés«-nek) vetették alá. Ennek a kemencének formáját és készítését a következőképpen írja le szerzőnk: » . . . meg fogom neked mutatni az épülő kemencét, amint éppen boltozzák, aztán a különböző emelet (típusokat) használat szerint. Itt van a rajz az ívek kezdetével (6. kép). Itt van az ívekig felépített kemence, ahol építik az emeletet, amelynek összeállításánál különböző módokat követnek. Sokan kivágják a kőlapokat, amelyek kinyúlnak egyik ívtől a másikig, mindkét oldalon, ahogy itt is . . . és ez a tűz szellőző nyílása miatt van. . . (7. kép). Itt van most a kész kemence (8. kép) ellenőrző nyílásaival, ami tulajdonképpen ez a négy kis ablak, ami a jobbkez felé eső fal felső részén látható és a szellőző nyílások, amely kilenc nyílás a boltozat tetején látható.« (9. kép).⁸

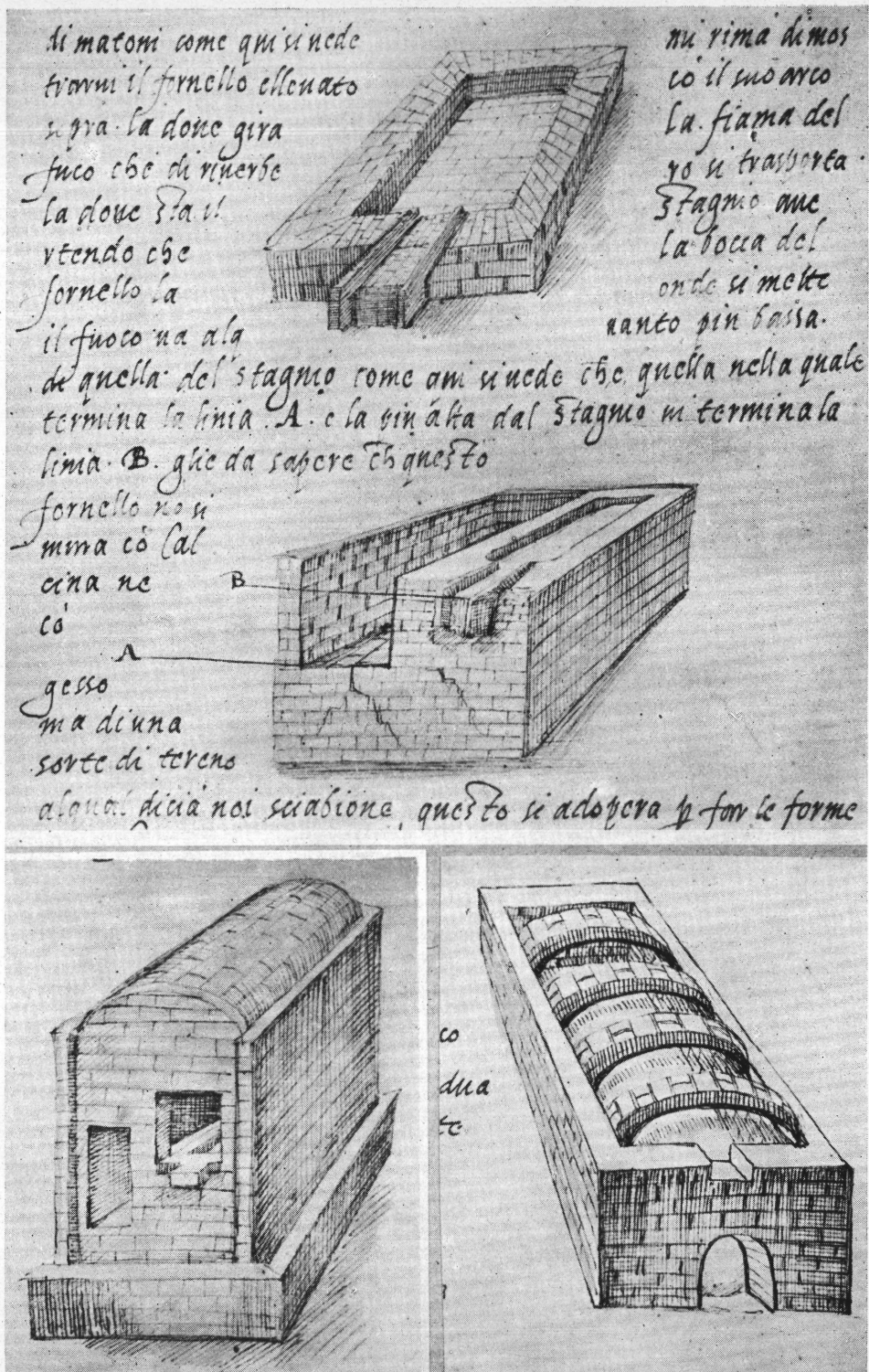
Ezt a kemencét rakták tele gondosan a kiformált edényekkel, majd 12 órán át tartó gondos tüzelés után az árut kivették. Kihűlése után következett a nyersmáz felrakása, majd a különböző színekkel való festés. Ezután következett a második kiégetés, amely alatt a máz és a színek a cserépre ráégtek. »A festett árut a kemencébe teszik, még hozzá egészen másképpen, mint a többi agyagárut: mi ugyanis szájukkal lefelé helyezzük el a darabokat egymásra, amint ez látható az ábrán, úgy hogy az első tányér egy kétszer kiégetett tálon nyugszik, hogy a tűz hozzáférhessen. Végül így elhelyezve, az áru teljesen megtölti a kemencét. . . Ennek csak egy szája van és ezen át tüzeljük. A tüzelés is más módon történik, mint más kemencéknél, mert a kemence is más, mint az egyszerű agyagáru égetésére készült kemencék. Mielőtt azonban erről beszélnék, be akarom mutatni neked a kemencét. Itt van az alaprajza. Sokan vannak, akik ezt a kemencét alapozás nélkül építik meg, sőt vannak, akik titokban bezárt lakások padlóján rakták, mert a kemencerakás művészetét fontos titoknak tartják és úgy vélik, hogy az egész művészet célja ebben rejlik. Ezt a titkot kísérelem meg neked feltárni és hiúság nélkül mondom, magam sem tudom hogyan mindent értek rajta. Itt bemutatom a kemence felrakását az ívekig. Meg kell még mutatnom a kamarával együtt is, amit itt láthatsz (10. kép). El kell képzelned, hogy a négy sarkon, miután a kör alakú kamrát megépítettük, négy háromszög marad és ezt a négy háromszöget fedetlenül hagyjuk, ezek a tűznyílások. Hogy azonban jobban megérts engem, elbeszélésemet rajzban is lerögzítem.« (11. kép).⁹

Az áruval megtöltött kemencének kialakult gyakorlat szerint fűtötték a tűzterét: »Az égetéshez használt fa, rőzse vagy fűzfaágak legyenek, jól kiszáradtak és párától mentesek, ilyen fával a tűz 3 óra hosszat ég; miután a fa leégett, vegyél reketyét vagy amint Dioscorides nevezi, spartiumot, ez is jó száraz legyen és evvel tüzelj egy órán át . . .«¹⁰

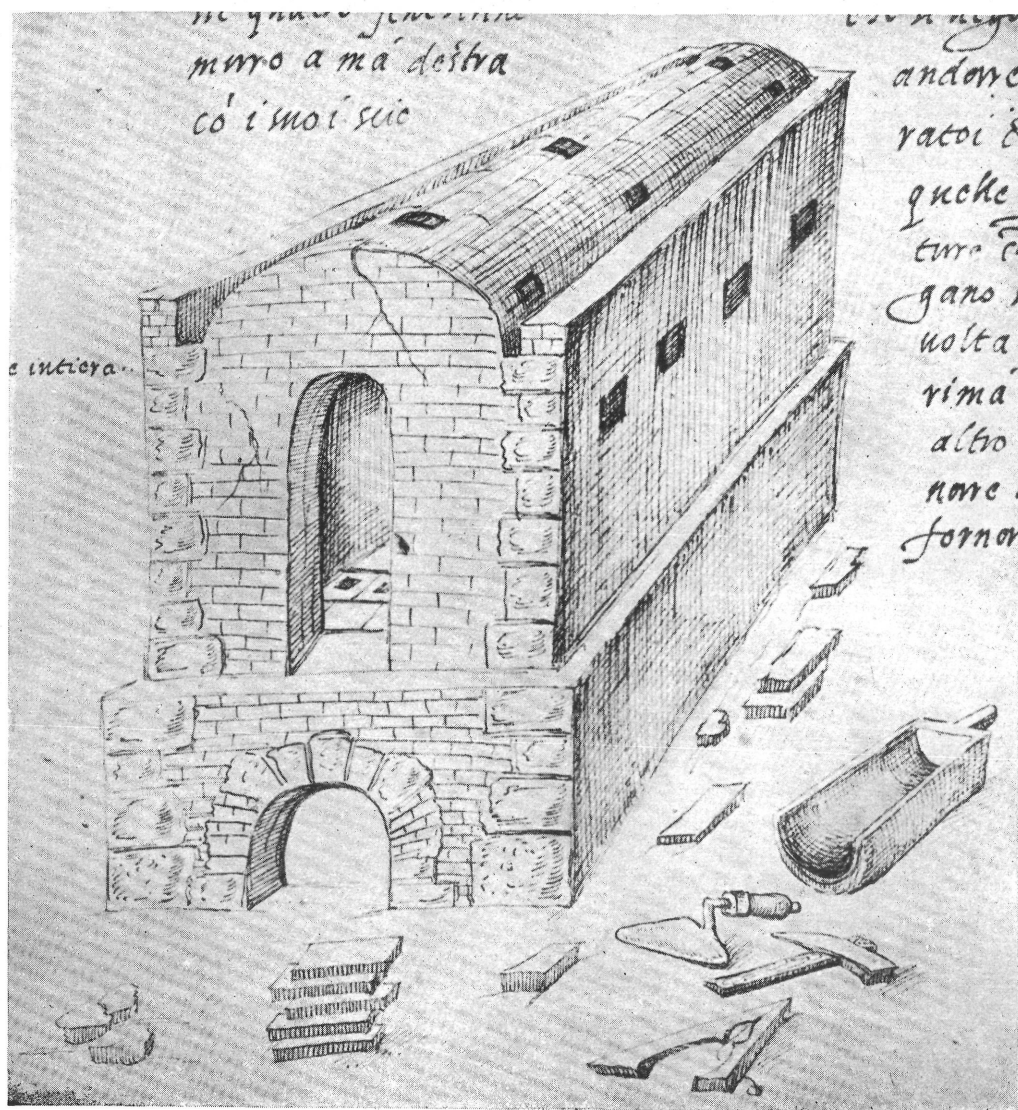
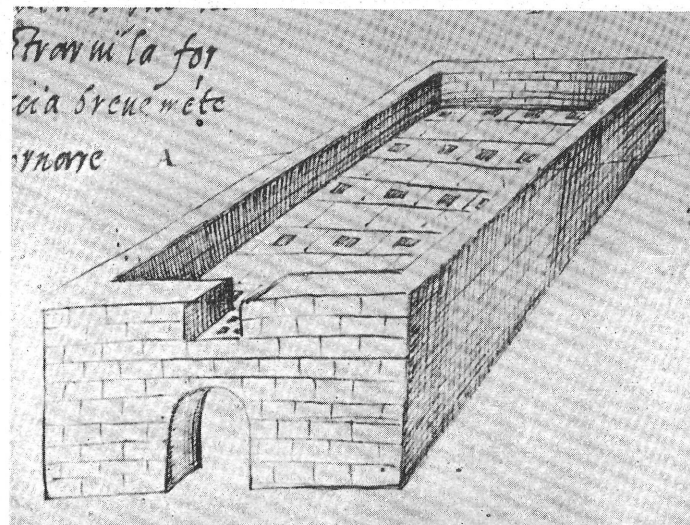
A tűz kialvása után a kész árut hamuval dörzsölték fényesre. Az eredmény a leggondosabb munka mellett is kétséges volt. Ahogy Piccolpasso máshelyütt mondja: »A mi művészetünk olyan bizonytalan, hogy gyakran 100 darab közül csak 6 sikerül. Igaz, hogy ez a művészet rendkívül szép és szellemes és ha az áru jó, úgy arannyal fizetik meg.«

Önként adódó magyarázat volna talán az, hogy a budai hármas osztású égetőtér a kemencéknek e három típusát jelenti, azaz az első rész az ónolvasztó, a második a zsengélő, míg a harmadik rész a mázra égető kemencének lett volna alsó tűztere.

A kérdésnek ilyen megoldása azonban nem képzelhető el. A különböző típusoknál láttuk eltérő nagyságukat, az ónolvasztó egészen más formát és méreteket mutat. A megoldás egy olyan



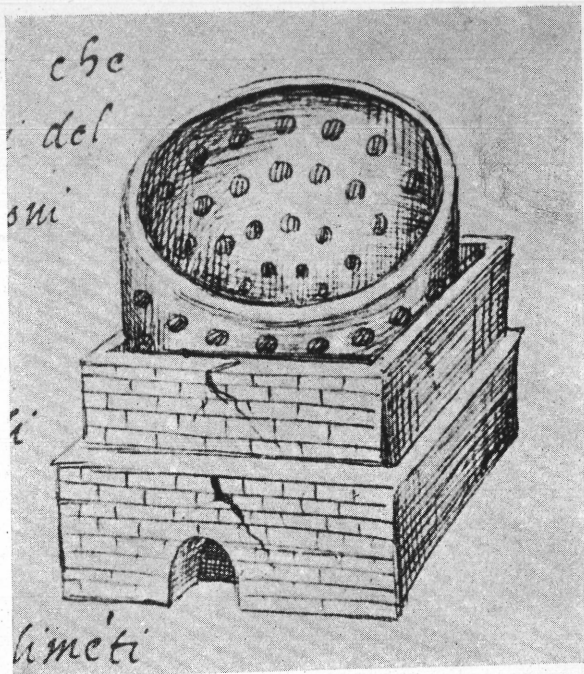
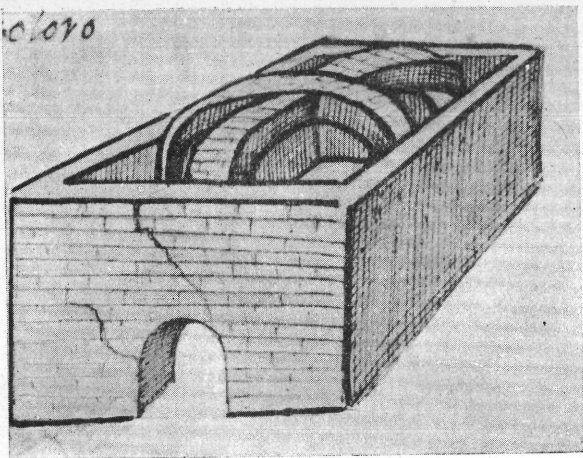
6. kép. Mázolvasztó kemence építése
 A zsengelő kemence építése. Piccolpasso rajza.



7—8. kép. A zsengelő kemence építése



9. kép. Edényégetés a zsengélő kemencében



10—11. kép. A mázra-égető kemence építése

tényező vizsgálatát kívánja meg, amely épp a műhely munkája szempontjából döntő. Ez pedig a megrendelő igénye, a létesítendő műhely elé tűzött feladatok milyensége. A kérdés részleteibe belemerülni itt nem célunk, miután megoldása máregészen más problémák felvetését feltételezné. A műhely felszerelése szempontjából számunkra csak az a lényeges, hogy ha itt majolikaművesek dolgoztak, akkor ismernünk kell azt a célt, amelyet munkábaállításuk szolgált. Feladatuk első sorban padlótéglák előállításából állott, amelyeknél az eljárás első része — az anyag megdolgozása, formálása és első égetése — nem tételezett fel különösebb, a helyi ismereteknél fejlettebb tudást. Ezt tehát máshol, más műhelyek is elvégezhették.

A felszerelés súlypontja olyan nagy befogadóképességű kemencék létesítése volt, amelyek alkalmasak rövid idő alatt nagy mennyiségű ónmázzal bevont áru kiégetésére. A műhely tehát a már kiformált és egyszer kiégetett cserépárak díszítését, illetőleg második égetését kellett, hogy elvégezze. Ez volt az a munka, amely a szokásos gyakorlatot messze túlhaladta. Megoldása a már fennálló fazekasműhelyeknek adott királyi megrendeléssel nem lett volna kivihető.

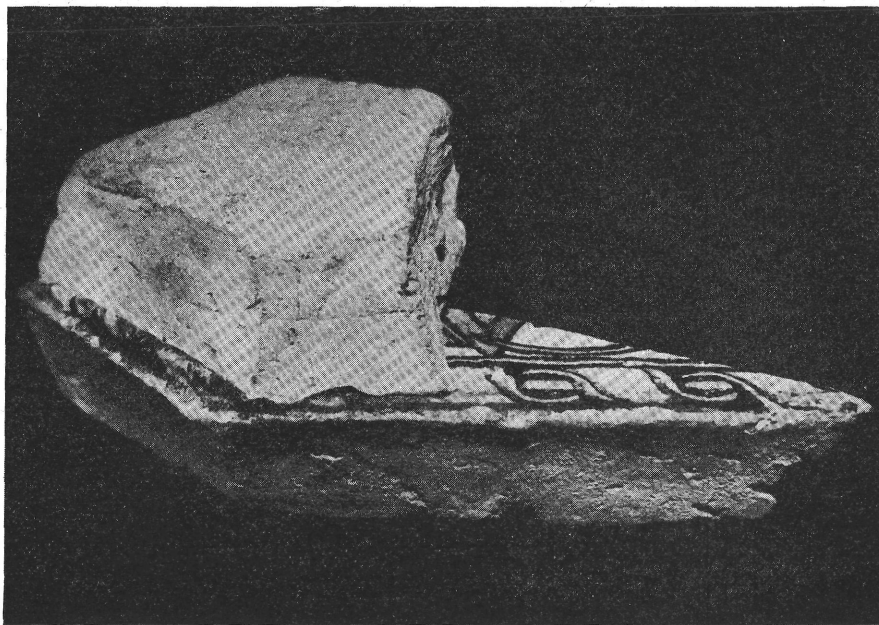
Ha ezeket az elgondolásokat Piccolpasso leírásaival összevetjük, már megállapíthatjuk, hogy a feltárt építmény három majolikaégető, mégpedig abból a fajtájából, amelyben az utolsó égetést végezték. A régi palotaépület egy átalakított helyisége szolgáltatta a kemence helyét. Az építőanyag kivitelében az olasz kemencékkel egyezően agyagba rakott téglákból, illetőleg kőből készítették el az építményt, felépítésében azonban nem ragaszkodtak ahhoz a típushoz, amelyet Piccolpassónál mint mázégetőt megismertünk. Oka részben az adódó tér más beosztása lehetett; de fel kell tételeznünk, hogy a korabeli gyakorlat ismert a Piccolpasso által megadott építménytől részben eltérő kemencét is. A szerző maga is utal munkájában a leírottaktól eltérő megoldásokra.¹¹

Az Ulászló-kori átalakítás a kemence részleges lerombolásával és elfalazásával járt együtt. Ugyanakkor semmisülhetett meg a műhely másik részén elhelyezett kisméretű ónolvasztó is. Mint láttuk, zsengélő kemencére itt nem is volt szükség. Végül a Regal-féle átalakítás és bontás végleg eltüntetett mindent, ami az egykor híres műhelyből még fennállhatott.

Holl Imre

MŰHELY A BUDAI VÁRBAN

A budai volt királyi palota területén folyó ásatások során a várpalota nyugati falszorosának déli szakaszán 1951 júliusában szerencsés lelet került napfényre a frissen felbontott törmelékek közül. A lelet olasz majolikaedények, velencei címeres üvegserlegek, finom perzsa és török edényáru, seladon és más kínai porcelán-tárgyak töredékei között feküdt, a XV. század végére és a XVI. század elejére utaló rétegben. Maga a messzemenő következtetésekre csábító lelet — két, égetés közben a kemencében egymásnak dőlt és a róluk lefolyt máz által összeforrt, reneszánsz majolika padlócsempe-töredék — nem ritka előfordulása, hanem e technikai balsikerben rejlő megfigyelési lehetőségek miatt *azonnal érdeklődésünk homlokterébe került.*



12. kép. Majolika padlótégla-töredék. Égetés közben összeforrt darabok

Az elnyújtott hatszög idomú példánytöredékek ábrás felükkel rézsúsen egymás felé fordulva, felső élükkel forrtak össze. A csempék tetején levő fehér és kék *ónmáz* a mázatlan oldalakra ráfolyt. A rézsús üreget belül összeolvadt máz tölti ki, ill. mázcseppek hidalják át. Az ábrás oldalak máza ragyogó sima és kopásmentes, a téglák törésfelületein a durván megmunkált agyag vörös színe virít.¹² (12 — 14. kép.)

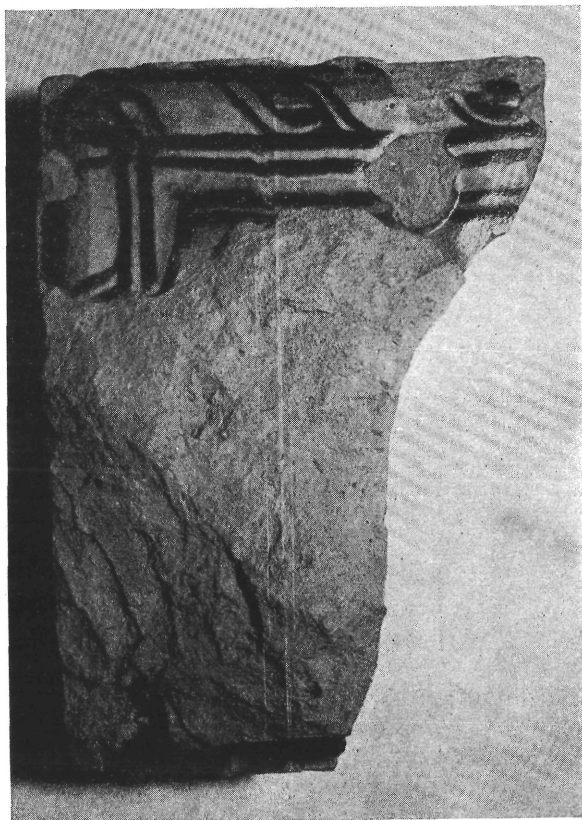
Úgynevezett »rontott« darabról van tehát szó, amely mint meggyőző és megdönthetetlen bizonyíték bárki előtt kétségtelenné teszi, hogy ez a darab — s vele együtt Hunyadi Mátyás reneszánsz palotájának majolika padlóburkolata — *a helyszínen készült.*

Az ásatások folyamán számos, hasonló — Mátyás és Beatrix emblémáival díszített — padlócsempe került elő. Ilyenekből már a századfordulón lefolyt Hauszmann-féle palotaátépítés idején is jóegynehány közgyűjteményeinkbe jutott. A magyar szakirodalom több ízben foglalkozott velük és olasz importárának tartotta őket. Egy kitűnő tanulmány a faenzai Bettini-műhellyel hozta kapcsolatba e ragyogó keramikai termékeket, sőt egyes lapok gyengébb kivitele alapján felvetette azt a gondolatot is, hogy a padlótéglákat nem Faenzában készítették, hanem azok a Bettini-műhely ideszakadt legényeinek művei.¹³

Höllrigl Józsefnek — a tanulmány szerzőjének — nyilván az az időben feltárt tabáni törökkori fazekaskemencék adták az indítékot, hogy az esetleges műhelyt a királyi palota és a Tabán közötti területen gyanítsa.¹⁴ Azonban bizonyítékok és más adatok híján — e feltételezésen kívül — természetesen további következtetéseket nem kockáztathatott.

Szerencsés leletünk biztos feleletet ad az eddigi sejtésre : már nem csupán selejtes példányról van szó, hanem kétségtelenül »rontott darab«-ról. Nyilvánvaló, hogy ilyet nem szállítottak Faenzából Budára, de még az sem hihető, hogy ilyeneket a Tabánból fölvittek volna a várpalotába. Következésképpen a padlócsempéknek ott kellett készülniök, ahol az elrontott és eldobott darabokat a feltárás napfényre hozta, a *budai várpalota területén*.

E gondolatsort alig fejezhetjük be, máris lényegbevágó kérdések támadnak és várnak feleletre. *Hol* lehetett a készítés helye, a műhely? *Kik* dolgoztak a műhelyben? *Milyen* termékeket állított elő a budai műhely? *Mikor* működött? És végül a számunkra szintén nagy horderejű



13—14. kép. Majolika padlótégla-töredékek. Égetés közben összeforrt »rontott« darabok. Buda

kérdés : *merre* lehetett kihatása a műhelynek, ill. egyáltalán felfedhetők-e a majolikagyártás továbbélésének nyomai a műhely feloszlása után is a magyar agyagművesség emlékanyagában?

Közvetlen okleveles adatok és források híján a feleletet az ásatásoktól, ill. az emlékanyag-tól vártuk.

A már feltárt emlékanyagot új nézőpontjainkkal gazdagodva, hosszú és gondos megfigyelésnek kellett alávetnünk. Először az első kérdésre óhajtottunk feleletet kapni, tehát — az ásatás által feltárt alapfalaktól függetlenül is — meg kellett határoznunk a műhely topográfiai helyét. Ebben a műveletben az oklevelek és források sajnos csak annyiban segítenek, hogy elmondják a palota egyes részeinek korbeli rendeltetését, azaz azzal a negatívummal szolgálnak, hogy *hol nem* lehetett a műhely.¹⁵ Ezt a felhasználható negatív bizonyítékot kiegészítjük a reneszánsz majolikagyártás természetére általánosan vonatkozó ismereteinkkel, különös tekintettel a budai viszonyokra.¹⁶

Ha szerencsés leletünk várpalotai lelőhelye nem is tájékoztatna bennünket, a műhely közelebbi helyét *okszerűen is* a királyi várban kellene kijelölnünk. A majolikakészítés a XV. században

még hétpecsétetes titok volt, egyes olasz edénygyártók féltve őrzött tudománya. Az olasz majolika-áruért mesés összegeket fizettek az európai fejedelmek és pénzemberek. Az olasz majolikagyártónak legjobb helye a vár falain belül volt, — nemcsak saját érdeke kívánta így, de a megrendelő is. A középkor alchimistái, a fajánsz- és porcelánkészítő arkanisták pedig még a XVIII. században is, inkább foglyai voltak megbízó uraiknak, mintsem szabad iparosok vagy művészek. A megrendelő, ha jól meg is fizette a keramikus mestert, az mégis kiszolgáltatott, hűbéri viszonyhoz hasonló helyzetbe jutott, s a kényelmetlenné váló szerződésből néha szökés útján szabadult.¹⁷

A falakon belőli elhelyezkedés mellett szól az egész, ekkor még középkorinak nevezhető várélet természete is. A vár a hozzácsatlakozó várostól elkülönülve élte a maga életét, gyártotta a szükségleteihez alkalmazkodó iparcikkeket, berendezési tárgyakat, ruhákat, fegyvereket és csupán a nyers termékeket hozatta kívülről. Méginkább így volt ez a királyi várakban, azokban a rezidenciákban, ahol az uralkodó személyes használatára és gyönyörködtetésére szánt tárgyak készültek. Még XIV. Lajos francia király is a Louvre-ban rendezteti be a királyi asztalosműhelyt a Manufacture Royale Meubles de la Couronne-t. Nyilvánvaló, hogy nemcsak a Corvinák festőműhelye és a könyvkötőműhely volt a budai reneszánsz palota területén belül, de a várban lehetett a kőfaragóműhely is, amely Hunyadi Mátyás építkezéseinek kő- és márványdíszzeit készítette el, és csak a nyers kőanyagot szállították a különböző bányákból Budára.

Mátyás nagyszerű átépítési és berendezési terveiben nem csekély szerep várt a majolika díszburkolatot gyártó műhelyre. A leletanyag arról tanúskodik, hogy legalább három terem volt ábrás majolikacsempékkel kirakva. Ezenkívül leleteink között feltűnő nagy számban vannak a négyzetes alakú, tiszta fehér ónmázzal bevont padlótegla is. Utóbbiakat talán a különböző színű ólommázzal bevont azonos méretű lapokkal vegyesen, geometriai mintákká rakták ki. A különféle padlóburkolatokon kívül, a közönséges sárga, zöld és vörösbarna ólommázás színek mellett gyártottak fehér ónmázás tetőcserepeket is, amelyek a soktetős-tornyos Budavár tarka, festői hatását emelték.

A műhely termelése tehát az építkezés függvénye volt, így a műhely topográfiai helyzet ott kell keresnünk, ahol az az építkezések és belső átalakítások alatt is zavartalanul működhetett, de ugyanakkor az építkezés közelségében maradván, a törékeny termelvények újabb szállítása is kiküszöbölhető volt.

Ha összevetjük az ásatás során feltárt alapfalak, illetve az ezekkel nagy vonalakban egyező legrégebbi térképek alaprajzát, valamint az egykorú források leírásait, egészen szűk területre korlátozódnak a műhely elhelyezésének lehetőségei. Tudjuk, hogy Mátyás a Dunára néző, keleti szárnyat építette át a legdíszesebben. Itt állott a Zsigmond által emelt hatalmas »Friss palota«, a kápolna, a csillagvizsgáló és az uralkodó büszkesége, a Corvinák híres őrzőhelye, a könyvtár. Talán ennek közelében helyezték el a másolók és festők, valamint a könyvkötők műhelyeit. Az egyik könyvtárhelyiség összeköttetésben állott a király lakosztályával. Belső udvar köré csoportosultak a »királynő« belső lakosztályai. Ez már a déli palotarésznek felel meg. A déli szárnyról nem sokat tudunk, idegenek, külföldi követek ide nem jutottak, és így nem is írunk róla. Az egykori szemtanúk figyelmét leginkább a középső udvar köti le, ez a nagy trapéz alakú, hatalmas árkádsorral övezett díszudvar. Itt áll a bronz díszekkel ékesített Pallasz Athéné-kút és a három Hunyadi ércszobra. Ez a budai vár fóruma, itt zajlik a várnép színes tarka élete. Díszudvar, de egyben az egyetlen forgalmi terület, amelyen keresztül a királyi háztartás üzemi része lebonyolódhat. A díszudvar északi végén a Zsigmond által épített »Csonka torony«, ahol Mátyás idejében is rabokat őriznek. A nyugati zwinger falára támaszkodó hátsó, azaz nyugati szárny, kezdve a déli oldaltól — úgy látszik — több és különböző időben épített és észak felé a Csonka torony irányában egyre inkább kitoldott épületcsoport, amely nagy részében Zsigmond korában már állott. Ha a Budáról készült későbbi metszeteket vizsgáljuk,¹⁸ a nyugati szárny ábrázolásai délről észak felé haladva, több egyre alacsonyabb épületszakaszt mutatnak. E szárny legvégén nyeregtetős emeletes épület áll, közte és a Csonka torony között húzódó bástya fölött szabad belátás nyílik a díszudvarba. Tehát a nyugati szárny vagy nem volt összeépítve a Csonka toronnyal, vagy csak később emeltek ide összekötő palotarészt, esetleg a meglevőt utóbb elbontották.

Egykorú forrásaink a díszudvar körül elhelyezkedő épületeket magasztalva a nyugati szárnyról nem közölnek bővebb leírásokat, jelentősége nyilván csekély lehetett. Bonfini is csak mellékesen érinti, és mint elhagyott, régi épületről emlékezik meg róla. Ez az épületrész úgyszólván az egyetlen, amelynek rendeltetését nem ismerjük. Íme a negatív bizonyíték, amelynek birtokába a fenti kirekesztő eljárással jutottunk. Azonos ez az épületszakasz azzal a palotarásszal, amelyet Mátyás csak uralkodásának végén kezd átépíttetni. Az alapfalak kibontásakor az átalakítás pontosan megfigyelhető volt. Az átépítést úgy látszik csak II. Ulászló házassága évében fejezik be. Egyik kapuja fölött 1502-es évszámot viselő fölírat volt olvasható: VLADISLAI HOC MAGNIFICVM OPVS ANNO M. V. II.¹⁹

Oly középkori épülettel van tehát dolgunk, amely mint »régi épület« Mátyás idejében bárminő — de nyilván nem reprezentatív — célt szolgált s amelynek a király uralkodása vége felé — úgy látszik — más, előkelőbb rendeltetést szánt, s Mátyás elrendelte, legalábbis egy részén, az átépítés megindítását, amelynek befejezése utódjára maradt. E régi nyugati szárny egyben oly műhelyhelyezésnek felel meg, ahol az átépítések alatt az nyugodtan működhetett és termelhetette a szükséges épületkerámiát a díszudvar szemben levő keleti szárnyában folyó folyamatos átalakítási és építkezési munkák számára.

A fönti módon meghatározott terület, azonos viszont azoknak a falaknak, a helyével, amelyeknek feltárása alkalmával az ásatások a már részletesen ismertetett égetőkemencék tűztereit napfényre hozták.

Itt állott tehát a budavári majolikagyártó műhely.

Hunyadi Mátyás itáliai kapcsolatai, olasz művészei, budai palotájának reneszánsz berendezése közismertek, s így felmentenek bennünket az ismételések alól. Anélkül azonban, hogy az utóbbi hibába esnénk, külön rá kell mutatnunk arra, hogy Mátyás előszeretete a reneszánsz művészet iránt nemcsak egyéni kedvtelés, a szépség maradéktalan örömeibe felejtkező esztéta rajongása, hanem az uralkodó, a »Mattias Rex«, majd a »Mattias Augustus« méltóságának, hatalmának és el nem múló dicsőségének eszköze. Ezt a gyakorlati politikai célt kiegészíti egy emberi motívum is: a becsvágy. Székhelyén — az olasz fejedelmekéhez hasonló — művészi környezetet akar teremteni. Sőt ha lehet, a kor pompájának, műveltségének birtoklásában új rokonait túl is szárnyalni. Könyvtára ámulatba ejti az akkori világot, — arra törekszik, hogy a budai palota hírére messze földön szétvigyék a Budán forgó idegen vendégek.

Ismeretlen előttünk, hogy milyen úton nyert indítékot a palota belső díszítésére, vajon egy művész egységes javaslata alapján határozta el a dekoratív faragványok, a bronzkapuk, az aranyozott mennyezetek és a csempeburkolatú padlók elkészíttetését? S ha igen, vajon melyik olasz építész vagy szobrász volt ez a személy? Avagy az egyes részleteket és berendezési tárgyakat egységes, előre elképzelt terv nélkül, egy-egy szobrász, asztalos, vagy tervező művész, vagy kivitelező mester önálló művének tekintsük-e? Utóbbi vélekedésünk helytállóbbnak tűnik, különösen ha az Olaszországból különböző időben behívott művészek és mesterek budai működésére gondolunk. E működés — úgy látszik — szünet nélkül folyt, s a Hyppolit-kódexek elszámolási tételei szerint a király halála előtti évben is igen eleven volt, amelyet az 1489-ben Süttöről Budára úszó 76 hajórakomány vörös márvány szállítása is igazol. Az építkezések vezetője, szervezője — feltevésünk szerint — Chimenti Camiceia firenzei »maestro di legname e architetto«, aki 1479 óta úgyszólván állandóan Budán tartózkodik.²⁰ A meghívott mesterek e sorozatos budai tevékenységét ismerve nem köthetjük fenntartás nélkül az első nagyobb szabású átalakításhoz a díszpadozatok elkészítését sem.

Az ábrás majolikapadlók ekkor az itáliai fejedelmi paloták és templomok megcsodált díszei voltak, természetes tehát, hogy Mátyás is ilyenre tartott igényt: előbb vagy utóbb neki is hasonlót kellett szereznie. A budai ásatások leleteiből többet is leolvashatunk. A törmelékek közül — főleg a XV. század végére és a XVI. század elejére jellemző lelőhelyek rétegeiből — úgyszólván százai kerültek elő a különböző olasz városok műhelyeiből származó majolika díszedények töredékeinek. Közöttük a Victoria and Albert Museum és Mortimer L. Schiff New York-i gyűjteményében levő Mátyás és Beatrix címerével ékesített közismert dísztalakkal azonos dekorációjú darabok is vannak.²¹ A Mátyás—Beatrix-dísztalakat Rackhaem, az olasz majolika kiváló kutatója legújab-

ban Faenzából származtatja, bár a kérdés korántsem tisztázott.²² A majolikaleletek között szép számmal találunk 1480 előtti darabokat is. Ebből kitűnik, hogy Mátyás már korán megismerkedett e divatos és ragyogó művészeti produktumokkal. Mégis Cesare Valentini, Ferrara budai követének 1486-ban kelt — s az irodalomban többször ismertetett — levele, amelyben Beatrix számára küldendő kristályokról és faenzai edényekről beszél, »gli erestalinij et de quelli lavreri da Faenza di terra« a majolika divatszenvedélyének fellángolását tanúsítja. A drága majolika edények bírása ösztönzést adhatott számára, hogy azokat — a Corvinák mintájára — Budán készíttesse el s ezzel is kedveskedjék feleségének.

Midőn fölmerült a terv, hogy a palota egyes, átalakításra kerülő termeit majolikalapokkal burkolják, el kellett azt is dönteni, lehetséges-e ilyen Itáliából — vízi út hiányában tengelyen — importálni? Bár a jóval későbbi időből vannak adataink, hogy olasz műhelyek messze földre szállítanak mázas padlótegőket, ilyen nagy mennyiségű, több termet borító készlet exportjáról, mint amilyenre Mátyásnak szüksége volt, nincs tudomásunk.

A felmerülő szükséglet tehát gyakorlati megoldást kívánt: fel kellett állítani Budán egy olyan műhelyt, amely a költséges vásárlást és szállítást kikapcsolja és kielégíti a helyi igényeket.

E szempontokon kívül — mint erre utaltunk — a műhely felállításával Mátyás híre és dicsősége csak növekedhetett. A majolikakészítés Itália vívmánya volt, e fényes sikerre jutott műipar pedig ekkor állott virágzásának küszöbén. Az új — reneszánsz — művészetrajongói Mátyásban joggal látták a fejlődést felismerő, újító mecénást és fejedelmet, akinek udvarában a haladó művészet pártfogásra lelt.

Hunyadi Mátyás a majolikaműhely felállításával megelőzte az Itálián kívüli Nyugatot, és dicsőséget szerzett vele nemcsak magának, de hazájának is.

Ő maga és kortársai nem igen lehettek tudatában e tény jelentőségének, illetve ennek jelentőségét nem mérhették még olyan történeti mértékkel, mint azt mi most már megtehetjük. Ugyanis nemcsak a műhelyek felállításában támadt versengés, de versengés keletkezett századok múlva az egyes nemzetek szakirodalmában a majolika meghonosításának elsőségéért folyó kutatás körül is.

A Mátyás által alapított budai műhely nemzetközi fontosságának felismerése és felmérése céljából rövid tekintetet kell vetnünk e műipari találmány európai helyzetére.

Az olasz majolika megjelenéséig Európa csak a Kelettől eltanult egyszínű ólommázat tudta készíteni. Az átlátszó ólomoxidos üvegép zöld, sárga és barna színezéséből nyert egyszerű ólommáz szolgált tehát az európai agyagáru díszítésére. Ezzel a bevonattal — éppúgy, mint a mi parasztfazekasaink ma is — készítményeiket a víz és a zsiradék áthatolása ellen is védték.

Az európai emberben már a középkor végén feltámadt az a megnevezhetetlen nosztalgia, amely később is a távoli Kína titokzatos kincse: a porcelán felé vonzotta. Ezt, vagy ehhez hasonlót gyártani: azonos az európai keramika háromezredes fejlődéstörténetével. Ami az európai embert már a XV. században magával ragadta, az maga a fehér szín élménye volt. A majolika volt az első európai agyagáru, amely az ónmáz segítségével a porcelán fehér ragyogását a sötét és holt anyagból elővarázsolta. Támogatta ezt a reményt az a törekvés, hogy a keleti importot, a vagyonokba kerülő kínai porcelánt az európai piacról ki lehetne szorítani.

Az ónmáz ismeretét az olaszok tanulták el elsőnek az iszlám művészetét gyümölcsöztető spanyoloktól. Mallorca szigetének hajósai által közvetített spanyol áru (majolika) utánzásra ösztönözte a quattrocento századának kezdeményező olaszait, és az évszázad második felében az »utánzat«-ból utánozhatatlan művészi termék lett. Nemcsak a technikai ismeretek továbbfejlesztéséről van szó, hanem, mint Falke mondja, »a reneszánsz művészet általános virágzása a fazekaságot is — a közönséges használati célú kéziiparból — szelvényben megcsodált művészetté emelte«.

Az első keltezhető valódi majolikaedényt Astorgio Manfredinek, Faenza urának (1393—1405) címere díszíti. Ez az ásatási lelet megáfolyja Vasari állítását, mintha a majolika feltalálója Luca della Robbia lett volna, akiről tudjuk, hogy a quattrocento derekán dekoratív

keretelésű ragyogó mázú domborművekkel árasztotta el Itália templomait és palotáit. Mint Otto Falke szellemesen megállapítja, e magános, korai edény Lucca della Robbiát mint feltalálót sem kisebbíti, mert a nagyméretű domborműveken az először ő általa használt, színezett ónmázzal egészen új és sajátos szobrászatot alkotott, amelynek ragyogó és vonzó szépsége hervadhatatlan dicsőséget szerzett számára.

Az olasz majolikagyártás fénykora, midőn a termelés mennyisége a minőség rovására még nem hat károsan, sőt új meg új eljárások, találmányok és művészi ötletek emelik az olasz áru hírét, a XVI. század harmincas éveig számítható. Ez a virágkor, a majolika művészetének ragyogása. A vezetést Faenza tartja, mellette Firenze, majd Siena és Caffagiolo gyártmányai törnek előre. Két utóbbi központ 1500 körül kezd működni. Ugyanekkor indul fényes pályájára Urbino és mellette Casteldurante is. Deruta iparáról 1521-ből, Velencéről 1520-ból vannak első híreink. Genova és Savona a XVI. század közepén válik ismertté, Pesaróban 1540-ben, végül Padovában és Castelliben csak egy század múlva létesülnek műhelyek.

Itálián kívül Európában az adó fél — Spanyolország — az első, amely kamatostól kapja vissza az ónmázás eljárás kölcsönadott eredményeit. A sevillai Alcazar egyik kápolnáját bibliai csempék díszítik. A mű jelzése: »Nicoloso Francesco Italiano fecit 1504«. A mester trianai műve egy évvel előbb készült, s a szignatúrában származása helyét — Pisát — is megjelöli. Később Spanyolország több helyén, Trianában, Talaverában, Valenciában és Arragoniában, majd Portugáliában virágzó majolikacsempe és majolikaedény készítés fejlődött ki.

Franciaországban már 1512-ben feltűnik négy firenzei fazekas, Benedetto Angelo és társai, akik a lyoni l'Hopital de la Charité számára 10 éven keresztül készítik a kórház ónmázás patikaedényeit.²³ Nagyobb jelentőségű a Párizs melletti »Madrid« kastélyban működő majolikaműhely, amelynek felállítását I. Ferenc francia király kezdeményezi. Az az I. Ferenc, aki közel két emberöltővel később ugyanazt cselekszi országában, mint előbb Hunyadi Mátyás Magyarországon: az olasz reneszánsz művészet palántáját ülteti hazája televényébe. Az első olasz dekoráló művészek 1530 körül érkeznek a Loire menti kastélyokba, majd Fontainebleau-ba. A francia reneszánsz születése egybeesik a magyar reneszánsz legnagyobb szerűbb emlékeinek pusztulásával. A budai mesés palota 1529-ben esik először áldozatául a török hordáknak, s jelképes csattanója a magyar műtörténetnek az 1528. október 28-án aláírt fontainebleau-i szerződés, amelyet a budai palota kifosztása előtt egy évvel kötött éppen I. Ferenc francia király és Zápolya János egy Habsburg-ellenes török—magyar—lengyel szövetség céljából. E szerződés természetesen nem a reneszánsz Buda sorsát biztosította, hanem a nyugati, I. Ferenc reneszánszának kibontakozását tette lehetővé. Ekkor jelenik meg Luca della Robbiának — az olasz majolikakészítés atyjának — fiatal rokona, Girolamo della Robbia Párizsban, akit a XVI. század második felében nagy számban követnek honfitársai. Levéltári adatok szerint majolikaműhelyt rendeztek be még 1556-ban Sebastiano Griffó és Domenico Tardessir genovai és faenzai mesterek. Ezt követően 1575-ben Nantesban, 1581-ben Nimesben, 1590 körül Neversben alakulnak a francia keramikára mély hatást gyakorló olasz modorú majolikát gyártó műhelyek.

Németalföld, amely a XVII. század folyamán legjobban gyümölcsöztetni tudta az olaszoktól kölcsönvett tőkét és Delftben a fajánszműhelyek százaival az itáliai majolikaipar kegyetlen versenytársa lett, a XVI. század elején ismerkedik meg az ónmázás agyagipar vívmányával. Guido Andries 1512-ben érkezik Antwerpenbe. Az ő műhelyében készítik a Herchenrode apátság padlótegláit.²⁴ 1532-ben Pierre Frans működik itt, majd Guido Savino Castel Durante-i mester, akinek 1548 előtt Antwerpenbe telepített műhelyét fiai vezetik további sikerre.

Itália északi szomszédja, Svájc felől nincsenek ily biztos adataink. Valószínűnek látszik, hogy az olasz majolikaedényektől elütő stílusú darabok, amelyeknek egy sorozatát a nürnbergi múzeum őriz s 1526—1540 között keletkeztek, Svájcban készültek és nem Kölnben, mint azt a régi német szakirodalom minden tárgyi alap nélkül valószínűsíteni igyekszik. Svájc majolikaipara voltaképpen a XVI. század közepén válik jelentőssé, a Winterthurban készített magashőfokon égetett majolikafestésű kályhák által. Viszont ez előtt az idő előtt még vegyesmázás (ólm- és ónmázás) kályhacsempék készítéséről sincs tudomásunk, s ez a tény későbbi közléseink szempontjából — mint látni fogjuk — döntően fontos.²⁵

A német majolikakészítés egyetlen nyoma egy oklevél, amely szerint Augustin Hirschvogel üvegfestő, metsző és címervéső egy Velencéből 1531-ben visszatérő fazekassal, Hans Nickellel szövetkezik »der venedischen Arbeit mit Schmelzen und Glaswerk zu unterfangen«. Ehhez az adathoz a német szakkörök különböző teóriákat formáltak, és más-más keramikai csoportokat tulajdonítottak a nürnbergi »Hischvogel-műhely« alkotásainak. Ezek a feltevések azonban nem voltak sokáig tarthatóak, és maga a német szakirodalom felfedte, hogy a korábban Hischvogelnek tulajdonított plasztikus díszítményű, fehér ónmázzal és színes ólommázzal vegyesen festett díszkancsók csak 1560 körül készültek Paul Preuning műhelyében.²⁶

A lengyelországi majolika meghonosításának kísérlete Báthory István lengyel király nevéhez fűződik. Az ő hívására 1584-ben három olasz telepedik le Krakkóban, Antonio da Stesi és két fizetett legénye, Michele Tenduzzi és Clementino Avecundi.²⁷ Pár hónap múlva azonban viszály támad közöttük s az olaszok anélkül, hogy bármit alkottak volna, elhagyják Krakkót.²⁸

Az Osztrák-Alpok vidékén a fehér ónmáz használata úgy látszik jóval előbb honosodik meg. E megfigyelésünk tárgyi bizonyítékaira, az elterjedés módjára és útjára később óhajtunk kitérni.

Ha végig tekintünk az ónmáz majolika európai elterjedéséről felvázolt térképünkön, látjuk, hogy Olaszországon kívül a XVI. század előtt sehol sem lelhetők fel annak nyomai. Így is legtöbbször keveset eláruló mesternevekkel, egy-egy magános műalkotással, bizonytalanul identifikálható, alig összekapcsolható emlékcsoportokkal tudjuk megjelölni a fejlődés állomásait. Szervezett műhely működése pedig a XVI. század első évtizedei előtt az Itálián kívüli Nyugaton sehol sem mutatható ki. Az első, a XV. században valóságban működő, olasz modorú majolikagyártó műhelyt most jelöljük be Közép-Európa keleti peremének üres, fehér foltjába.

A DOLGOZÓ MŰHELY

Az ásatások során feltárt kemencetűztereket e tanulmány első részében Holl Imre azonosította az olasz rendszerű majolikakemencék előképeivel és bebizonyította, hogy a maradványok megfelelnek az ónmáz majolika termelvények készítéséhez szükséges és használatos XV–XVI. századi kemencék alapfeltételeinek. A »műhely megalakulásáról« szóló fejezetünk az ásatás eredményeitől függetlenül is megfelelt arra a kérdésre, hogy hol állott Mátyás majolikagyártó műhelye. E kétértelmű bizonyítás után feltehetjük a következő kérdést: kik dolgoztak a budai műhelyben?

E kérdésre csak úgy kaphatunk feleletet, ha emléanyagunkat vizsgáljuk, tehát egyúttal megismerkedünk azokkal a termelvényekkel, amelyeket a budai műhelyben állítottak elő. A készítést végző személyek kérdésének taglalását megkönnyítettük, miután már előbb ismertettük a műhely felállításának indítékait, nevezetesen az olasz modorú majolikakészítés szükségszerűségét Budán. A majolika európai helyzetképét feltárva, láttuk egy-egy ilyen műhely — példának I. Ferenc »Madrid« kastélybeli alapítását hozhatjuk föl — személyi vonatkozásait. De nem is szükséges 30–40 évvel később létesült hasonmásokra hivatkoznunk. Tudjuk, hogy majolikát a reneszánsz korban csak olasz keramikusok tudtak készíteni, annak az európai fejedelemnek vagy megrendelőnek, aki ilyen áru előállításának vállalatába akart fogni, olasz mestereket kellett hozatnia. Mi sem közelfekvőbb Hunyadi Mátyásnál, aki olasz kapcsolatait minden irányban kiépítette és e kapcsolatokat elsőnek gyümölcsöztette egész Európában.

Ha tehát a műhely mesterének egyelőre ismeretlen személyét és származását keressük, habozás nélkül Itáliára gondolunk. Sajnos sem okleveles nyoma, sem egykorú forrásos bizonyítéka nincs annak, hogy Mátyás budai udvarában majolikakészítéshez értő, edénygyártó vagy festő megfordult volna, vagy ilyennel kapcsolata létesült. Budán Mátyás uralkodása alatt számos olasz művész fordult meg, de csak kevésről tudjuk, hogy mit készített Mátyás számára, sőt olyan neveink is vannak, amelyeknek tulajdonosáról, vagy nem tudjuk, hogy pontosan mi volt művészeti mestersége, vagy feltételezhetjük, hogy többféle művészeti feladatot is vállalt. Jellegetesen ilyen Benedetto da Maiano, akit — Vasari anekdotája szerint — éppen a Mátyás számára

készített bútoremek Budára szállítása közben történt baleset bírt arra, hogy magát a szobrászatnak adja. A kor általános szokása volt, hogy ugyanaz a mester a művészet vagy műipar több ágában hasonló jártassággal bírt. Argani szerint Benedetto da Maiano bátyjának, Giulio da Maianónak padlótéglákat küld Nápolyba, aki ott épp Aragoniai Ferdinánd — Beatrix magyar királynő atyja — építkezéseinek dolgozik.

Könnyen felmerülhet a gondolat, hogy a budai majolikagyártó műhely vezetését olyan mester nevéhez kapcsoljuk, akit forrásaink megneveznek ugyan, de nem tűnik ki ezekből, hogy e személy egyben a majolikakészítésben is jártassággal rendelkezett-e?

Tudjuk, hogy a már említett Mátyás—Beatrix-címerekkel ékesített londoni és New York-i dísztalakat — az előző kutatással ellentétben — nem Forliban, hanem Faenzában készítették. A Budára importált és most kiásott olasz majolikaedény-töredékek zöme is Faenzából, a majolikakészítés ekkori központjából került Mátyás udvarába. Mint Höllrigel József kimutatta, az emblémás hexagonális padlótéglák a faenzai Bettini-műhellyel tartanak stíluskapcsolatot. Csábító gondolat tehát, a Nicolo di Faenzát, Mátyás egyik kódexmásolóját, mint a majolika-műhely mesterét vagy festőjét tárgyunkkal kapcsolatba hozni.²⁹ Egy Nicolo da Faenzát (másként Nicolo da Fano) ismerünk, akinek egyik 1521-ben készített dísztála a párizsi Basilewski-gyűjteményben volt. Egy másik Nicolo da Faenzáról a d'Esték levéltárában levő okmány említi, hogy 1556-ban Alfonso da Ferrara számára dolgozik.³⁰

A nagy időbeli különbség azonban kizárja, hogy a három Nicolo da Faenza egy és ugyanaz a személy lett volna. Faenzai majolikakészítők — Fra Melchiore és Ottaviano da Faenza — szerepelnek 1490-ben Ercole ferrarai herceg — Beatrix sógorának, Hyppolit esztergomi érsek atyjának — udvarában, Biagio di Faenza a XVI. század első évtizedében, Antonio di Faenza 1522-ben dolgozik Ferrarában. Mindez csupán csak annyit enged feltételezni, hogy a Beatrix királynő rokonságának, a d'Estéknek dolgozó faenzai keramikusok és a Budára hivatott faenzai majolikamesterek között személyi kapcsolat is lehetett. Az eddigi kutatások azt sem tudták kimutatni, hogy a mi Nicolo da Faenzánknak tulajdonított, Bécsben őrzött kódex másolója járt volna Budán, hanem úgy tűnik, hogy Nicolo a Firenzében működő híres Corvina-festő Attavante számára dolgozott.³¹

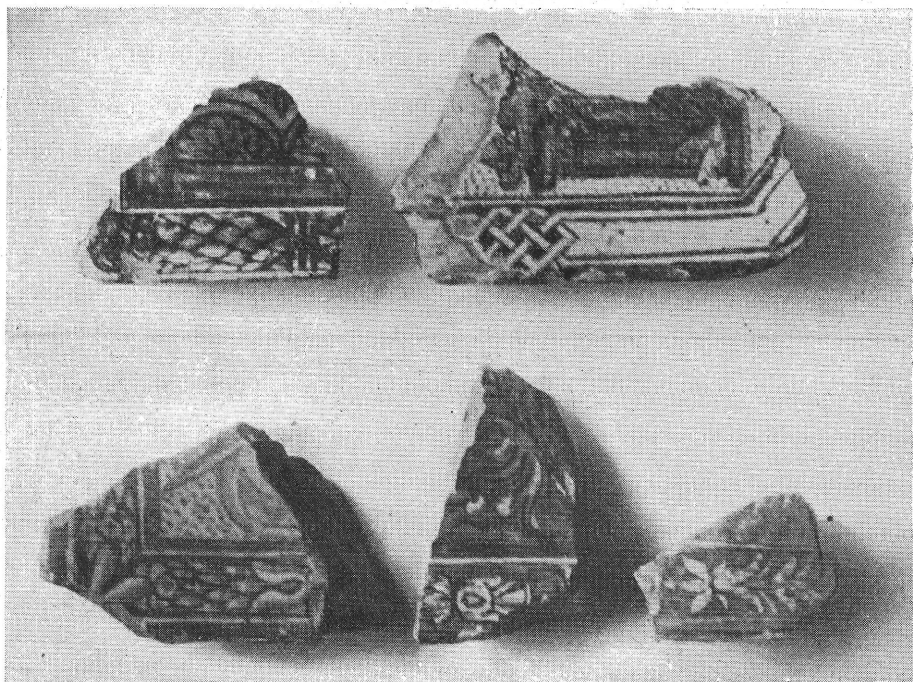
E kecsegtető lehetőség — amely egyenesen Faenzával, a majolikagyártás közvetlen forrásával egy mester személyén keresztül kapcsolná össze Budát — egyelőre ebben a vonatkozásban elesik, azonban érdeklődési körünkbe vonja a Corvina-könyvtár másoló és díszítő festőinek személyét.

Nem a formázás, mázkeverés és égetés jártas technikai mesterét keressük ezúton, hanem olyan festőt, aki vállalkozik arra, hogy a minálól műhely átellenében dolgozó honfitársai számára a gyártmányok díszítésére vonatkozó útmutatást nyújtson, esetleg mintadarabokként a készítményekre dekoratív jellegű díszítést fessen.

Ha tüzetesebben átvizsgáljuk az ábrás padlócsempék emblémás csoportját, azt tapasztaljuk, hogy azokat gyakorlott és biztos kezek vázolták az érzékeny nyers mázalapra, de a vonalaknak az a mérnöki pontossága, amely éppen a faenzai Bettini-műhely analóg darabjainak fonadékos keretére jellemző — itt teljességgel hiányzik. Van azonban néhány töredékünk, amelynek dekoratív díszítménye a faenzai analógiák példányait — nem is a szalagművek mértaniságának tökélyében, de — a babérkoszorú, bőségszaru és akantuszdísz gondos, aprólékos rajzában fölülmúlja. A faenzai analógiáktól ily módon elütő darabjaink finom tollal rajzoltatott díszítményei a milánói stílusú illuminált kódexek formakincséből származnak. A rajz technikája is merőben elüt a vérbeli majolikafestő módszertől, amely utóbbi a friss, nyers mázra való gyors és javíthatást nem tűrő ecsetkezelésével — Falke szemléltető megállapítása szerint — a freskófestéssel áll legközelebbi rokonságban.

Tárgyalt darabjaink aprólékos rajza azonnal elárulja, hogy festőjük csak könyvilluszrator lehetett.

Feladatunk : keressük a Corvina-műhely tagjai között azt a festőt, akinek kezevonásában közös sajátságokra ismerünk, aki a milánói díszítménystílus művelője volt s végül, akinek budai működése egybeeshet műhelyünk fennállásával.



15. kép. Corvina díszítményeket utánzó padlótegla-töredékek. Buda

Hoffmann Edit, a Corvinák kitűnő ismerője, megállapította, hogy a budai miniáló műhelyben 1481 körül készült és különböző stílusok keveredését eláruló Trapezunzius-kódex több ugyanitt másolt könyvvvel közös sajátságot mutat. A közelebbről meg nem nevezhető festő felső-olaszi országi, főleg milánói stíluselemeket egyesít magában, éppúgy, mint a lambachi kálmáncsehbreviárium. Utóbbi készítésének legvalószínűbb évszáma 1487, és a Budán 1474–1495 között kimutatható Franciscus de Castello Ithalico de Mediolano műve. Balogh Jolán szerint padlótegláink díszítményei leginkább — az általa fölfedezett s híressé vált budai kódexfestő — a »mado-csai apát« és körének működésével hozhatók kapcsolatba. A keretdíszek bőségszarui, levéltölcsérei és a babérkoszorúk gondosan rajzolt pikkelyes levélzete szembeszökő tanúja a szinte azonos kéz mestersegbeli gyakorlatának.

Feltevésünk szerint festőnk mintadarabokat készített a keramikusok számára, sőt az is lehet — bár az ő kezevonását mutató darabok eddigi száma csekély —, hogy egy kisebb helyiséget vagy a díszpadozat egy hangsúlyozottabb részét — az ő általa kifestett lapokkal burkolták. A babérkeretes csempetöredék középmezéjében bőrkötésű mintás nyitott könyv — egy embléma — látható. A kötés részletező rajza — ellentétben a más kéztől származó, hasonló ábrázolású csempékkel — talán a könyvmásolók mellett működő könyvkötőműhely egyik darabját örökíti meg. Úgy tűnik, ez az apró motívum is utal a budai palotában dolgozó műhelyek egymás közötti bensőséges kapcsolataira, mint ahogy — véleményünk szerint — az ábrás padlócsempék emblémáit, ill. rajzsémáit majolikakészítőink szintén a Corvina-műhelytől kapták.

Ha ez úton közelebb is jutottunk a festő személyéhez, természetesen ez sem pótolhatja az Itáliából behívott keramikus mester továbbra is hiányzó nevét.

Az ismeretlen olasz majolikamester nyilván nem egyedül vállalta a nehéz feladatot. Valószínű, hogy legényeket hozott magával. Az analógiák azt mutatják, hogy egy műhely munkába helyezéséhez legalább 3–4 gyakorlott személyre volt szükség. Okleveles adat híján azt a munkaviszonyt sem ismerjük, amely mesterünket egyrészt Mátyáshoz, mint megrendelőhöz, másrészt legényeihez fűzte. Nem gondolnánk, hogy a későbbi műhelyalapításokkal egyezően, bizonyos privilégium ellenében szerződött a királlyal, valószínűbb, hogy meghatározott összegért, meghatározott feladatokat kellett megoldania. Feltehető, hogy a műhely és a kemencék felépítésének költségét, a nyersanyag szállítását és a segéderők megszerzését a »mecénás« vállalta. A segéderők a királyi

udvar számára dolgozó magyar fazekasmesterekből adódhattak, a nyersanyagot az építkezési és átalakítási munkálatokkal párhuzamosan szállították a palotába, a kemencék építését és a műhely célszerű átalakítását talán a várban dolgozó kőművesek végezték. A műhely nem hasznothajtó, eladásra dolgozó üzemnek épült, tehát házi használatra létesült »királyi műhely« lehetett a szó szorosabb értelmében. Mindezek azonban csak föltevések, így műhelyünk szervezeti jellegét bizonyossággal nem is rajzolhatnók be a kor gazdasági képébe.

Ha a budavári majolikaműhelyben készült művek anyagát vizsgáljuk, általános jellemzőként egy meglehetősen durva, vörösre égetett agyagot jelölhetünk meg nyersanyag gyanánt. Nem ismerjük e vörösre égetett agyag kitermelésének helyét, de feltevésünk szerint az a környék egyik agyaglelőhelye lehetett, amelyet talán maguk az olaszok fedeztek fel, de valószínűbb, hogy az építkezéseknél általában használt és bevált anyagot ők is alkalmasnak találták céljaik számára. Az e korból származó egyszerű ólomházas burkolótéglák és tetőcserepek, amelyeket nyilván magyar fazekasmesterek készítettek és zöld, barna, sárga és e színek változatos árnyalataival díszítettek, azonos anyagúak. Természetes, hogy e tetőcserepek és burkolótéglák formába vetése, szárítása és talán első égetése nem a szűk palotaudvarban, hanem esetleg a bánya közelében levő külső téglavetőben történt. Miután ezen cserepek és téglák méretei megegyeznek az olaszok által bevezetett fehér ónmázzal borított hasonló példányokéval, szükségszerűen üzemi összefüggésnek kellett lennie a külső téglavető és a belső műhely, az ólom- és az ónmázás áru, a magyar és az olasz fazekasok munkája között. Éppen ez az összefüggés lehetett az első kapcsolat az olasz és a magyar fazekasok között.

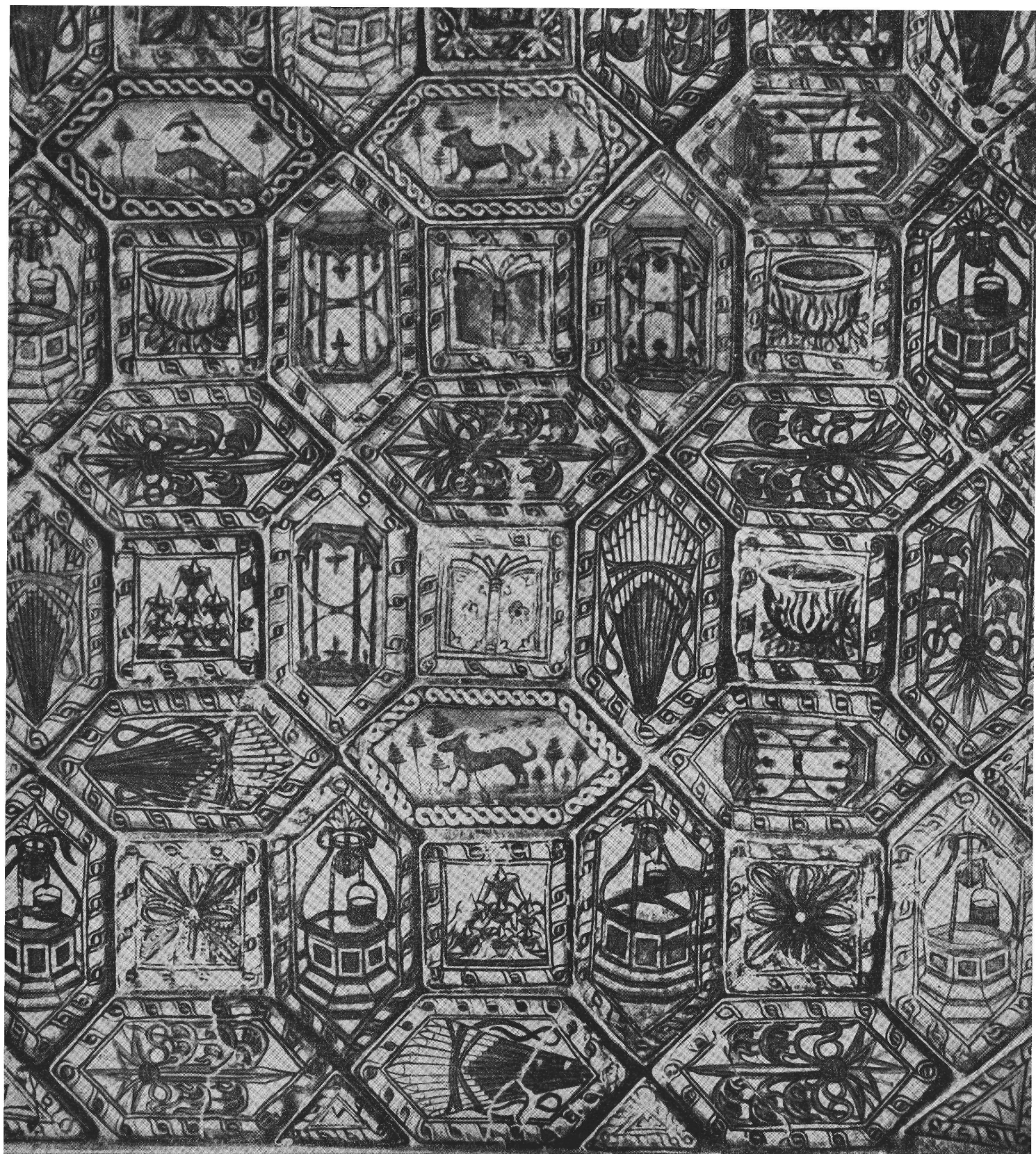
A félkész áru beszállítása után következett a munka finomabb, ezúttal nyugodtan mondhatjuk titokzatos része. Piccolpasso — durantei keramikus — a XVI. század második felében könyvet írt a majolikakészítés fortélyairól. Bár ekkor a majolikát szerte Európában készítették, művének címében az eljárás titkainak felfedését ígéri: »Li tre Libri dell'Arte del Vasaio nei si tratta non solo la Prattica ma brevemente tutti gli Secreti.«

A majolikakészítés eljárásának ismertetésénél — mint eddig is minden e tárggyal foglalkozó szakíró — mi is az ő közel egykorú leírására vagyunk utalva.

Amint »A kemencék« című részében láttuk, a külön e célra épített kicsiny ónolvasztó kemencében porráégetett ónt vízzel hígítva, tejszerű híg pépet készítettek. Ebbe az ónmázpépbe mártották a már egyszer kiégetett és most felhevített félkész árut. A mázpép a benne levő víz segítségével a forró edény falának pórusaiba szívódott. Az ónmázzal így bevont terméket megszáritották. Lehűlés után a máz fehér porózus réteggént, az ún. »nyers máz« alakjában rakódott a felületre. Erre a lisztes, porózus rétegre került a festés. Gyorsan, biztos kézzel kellett festeni. Javítani a már felfestett vonalakon nem lehetett, mert a nyers máz lekenődött volna. Az így kifestett edényt vagy csempét újra kemencébe tették és a magasfokú tűzben újra kiégették. A nyers máz és a rárajzolt minta festékje az égetésnél egyesült és a máz utánoszthatatlan szépségű, ragyogó fényt nyert. Ez volt az olasz titok.

Hozzá kell tennünk azonban ezekhez, hogy Piccolpasso idejében a majolikakészítés már a technikai tökély magaslatán állott, a több, mint félszáz évvel előbb alakult budai vállalkozás viszont — a műtörténet meghatározása szerint — még a majolikagyártás egy korábbi korszakában létesült. Az eljárások ekkor tehát még természetesen kezdetlegesebbek voltak. A budai gyártmányokon megfigyelhető kisebb-nagyobb tökéletlenségek és műhibák azonban inkább a nyersanyagok és az itt létesített műhelyberendezés sok, előre nem látott és ki nem számítható ismeretlenjének rovására írhatók. Nemcsak a megadott helyre beékelt kemence más méretei, a budai agyag durvasága, a száradás idejének különbözősége, a tüzelésre felhasznált fa égési hőfoka, az égetés időtartamában az éghajlat által előálló változások okozhattak zavarokat műhelyünk életében, hanem úgy látszik azoknak az ásványi termékeknek másneműsége is, amelyek a mázak előállítására szolgáltak.

Piccolpasso gondosan leírja a majolikamáz lényegének, az ónnak nagy figyelmet és szakértelmet igénylő olvasztását, az ónolvasztó kemence különleges fortélyait és a forró, bőrszódó ónpép kezelését. Ezt az ónolvasztási eljárást a XV. század második felében már jól ismerték az olasz edénygyártók, erre mutat, hogy a korabeli firenzei és faenzai árut legtöbbször hófehér



16. kép. Restaurált majolikapadló Aragoniai Beatrix emblémáival. Budai műhely

színű ónmáz borítja. A budai termékeknek éppen ez a gyengéjük. A fehér ónmáz égetés közben gyakran elszíneződik, kékes, többnyire türkizzöld árnyalatokat kap. Ez a jelenség ott is tapasztalható, ahol a tárgyon — mint például az egyszínű fehér mázú padlótéglákon — semmiféle más szín vagy festék nem szerepel. Úgy tűnik, hogy az az ón, amelyet az olaszok Magyarországon használtak, oly mértékben réztartalmú volt, hogy ezt az idegen anyagot az ónolvasztásnál nem sikerült minden esetben teljesen kiválasztani.

A fönt vázolt nehézségek leküzdésére a régi, bevált tapasztalatokat a Budán működő olasz edényműveseknek módosítaniok, sőt új tapasztalatokkal bővíteniök kellett. Ezek a tapasztalatszerző kísérletek a budavári műhely termelvényeinek legtöbbször megfigyelhetőek.

A fenti megfigyelésekkel nem szándékozunk műhelyünk értékét csökkenteni. Vannak ragyogó, tiszta fehér mázú termékeink is. A mázolvasztás — úgy látszik — egy-egy munkasza-



17. kép. Padlótégla fehér ónmázzal. Visegrád

kaszban tökéletesen sikerült. Ezek a minőségi ingadozások tehát jól rávilágítanak a budai műhely sikereire és balsikereire, a műhely életének mindennapi problémáira. A készítés közben és az égetés alatt a mester és legényeinek főgondja, igyekezete, beszéd tárgya e körül forgott; s minden bizony-nyal a kis közösségnek akkor lehettek a legizgalmasabb percei, amidőn a lassan lehűlt kemencéből aggodó buzgalommal készített műveiket kiemelték.

*

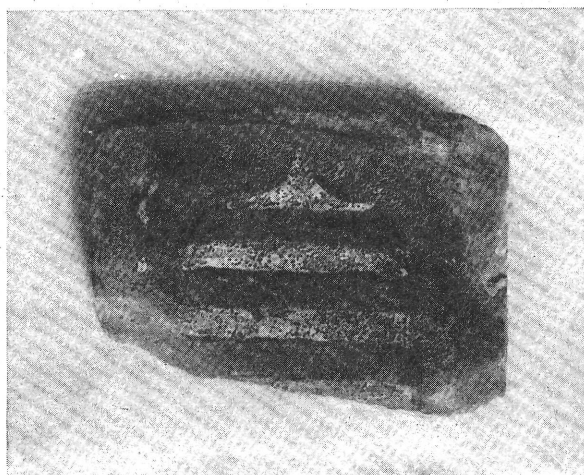
Következtetésünk szerint Hunyadi Mátyás a műhely készítményeivel meg lehetett elégedve és a gyártmányokat általában is kedvezően ítelték meg. A majolikagyártó mesternek sikerült az irigylet olasz áruhoz hasonló műveket alkotni, s ezzel biztosította a műhely további létjogosultságát. Erre a föltevésünkre több jel mutat.

Egyik ezek közül a visegrádi ásatások során előkerült leletanyag. Mátyás visegrádi palotájának feltárása több nagyméretű, elnyújtott rutaidomú, fehér ónmázzal borított padlótéglát hozott felszínre. Ez a téglaforma Budán nem fordul elő, tehát feltehetjük, hogy ezek közvetlenül Visegrád számára készültek. Alapanyaguk és mázuk azonos a budai négyzetes, fehér lapokkal. A téglák tetején vastagon ülő máz, különösen a szélek lecsorgásainál türkizes árnyalatú. Fehér ónmázzal bevont hatalmas tetőcserepek is vannak a leletek között, ezeknek máza tejfölös hófehér: utóbbi olyan mázkeverésből származó sorozat, ahol a művelet tökéletesen sikerült (17. kép).

A visegrádi palota átépítési évszámai éppúgy ismeretlenek, mint a budaié, így a budavári műhely Visegrád számára készített termelvényeit sem tudjuk évszámhoz kötni.³² Mindenesetre

azonban nem kétséges, hogy az első készítmények a budai palota számára készültek, s miután ott beváltak és tetszést arattak — került sorra a nyaralópalota díszítése. Ez volt különben az átépítések sorrendje is, és a majolikaműhely mint Mátyás építkezéseinek függvénye ugyanilyen időrendben teljesítette a számára megadott feladatokat.

A visegrádi leletek között egyetlen példányban előfordult a hexagonális idomú ábrás padlótégla is. Ez az egyedi darab még nem bizonyítja, hogy itt is volt egész termet borító díszpadozat, különösen akkor, midőn az ásatások a királyi és királynői paloták területének jórésztét már feltárták.³³ Elképzelhető azonban oly kisebb erkély, pavillon vagy kerti ház, amelyet Budán gyártott ábrás csempékkel burkoltak, tehát olyan épületrész vagy különálló építmény, amelynek törmelékeiből csak elvétve jutott eddig kezünkbe valami. E feltevés valószínűbb, mint az az elképzelés, hogy a helyszínen lelt csempét mint mutatványpéldányt hozták volna Mátyásnak Visegrádra.



18. kép. Majolika padlótégla-töredék a pólyás magyar címerrel. Vác

Nagyobb szabású a váci vár ásatásainál 1911-ben előkerült ábrás majolikacsempe-lelet és így bővebb következtetést is rejt magában. Az elnyújtott hatszög idomú és kis, négyzetes csempék zömén ugyanaz a díszítmény látható, mint a visegrádi példányon. Az egymással csigásan szembeforduló színes virágos indadísz Budán csak igen ritkán fordul elő. Ezek a virágos indák a milánói stílust megelőző Corvina-díszítmények díszítményével egyeznek meg, és legjellemzőbb példáit Kálmáncsehi Domokos székesfehérvári prépost misszálájának és breviáriumának egyes lapjain látjuk. Kálmáncsehi prépost egy másik könyvét, a lambachi breviáriumot azért kell megemlítenünk, mert 36. lapján egy Mátyás-embléma jelenik meg a díszítmények között: a kút. Hoffmann Edit szerint is feltűnő és figyelemre méltó körülmény, hogy ezeket a Corvin-emblémákat mások is használhatták. Eldöntetlennek tartja, hogy vajon Mátyás még életében megengedte-e jelvényeinek mások által való használatát. E kérdésre feleletet adnak a váci püspöki várpalotában föllelt ábrás csempék, amelyek között több Mátyás- és Beatrix-emblémát találunk. Báthory Miklós, midőn palotáját a reneszánsz művészet köntösébe öltöztette, talán Hunyadi Mátyás iránti hódolatból alkalmazta e jelvényeket palotája díszítésül, és nincs okunk feltételezni, hogy ezt a király nem vette szívesen. Bár az ábrás padlótéglákkal és az emblémák jelentőségével Bertalan Vilmosné idézett tanulmánya már behatóan foglalkozott, okfejtésünk és a műhely munkamenetének képe nem volna teljes, ha nem említenénk itt még egy idevágó leletet. A királyi emblémák mások által való használatát bizonyítaná az egri líceumi gyűjteményben őrzött »lángoló trónus« emblémájával ékesített példány. Lelőhelye ismeretlen, és itt is magánosan fordul elő. Az újabb időkben került-e Egerbe ez a csempe, vagy kapcsolatba hozható Nagylucsei Dóczi Orbán egri püspök (1486—1492), Mátyás legkegyeltebb hívének nagyszabású építkezéseivel? E kérdésre csak a vár egész területére kiterjedő módszeres feltárás fog tudni felelettel szolgálni. Amint azt a modenai számadáskönyvek-

kel foglalkozó tanulmányaink kimutatták, Beatrix Mátyás haláláig folyamatosan építkezett Visegrádon, sőt azt is tudjuk, hogy unokaöccsének, Hyppolit esztergomi érseknek is volt ott palotája. A király elhalálása után Beatrix rövidesen Esztergomba költözött és az Ulászló s közte kialakult rossz viszony miatt visegrádi lakhelyét többet nem kereste föl. Így arra is gondolhatunk, hogy a nagy értéket képviselő padlótéglákat a királynő Báthorynak és Dóczy utódának, Bakócz Tamás egri püspöknek ajándékozta, akik váci, ill. egri palotáikat díszítették azokkal.

Amint az elmondottakból látjuk, a budavári majolikaműhely sikerei meghozták a megrendeléseket is. Buda, Visegrád, majd Vác és Eger jelzik műhelyünk termelésének eddig ismertett állomásait.

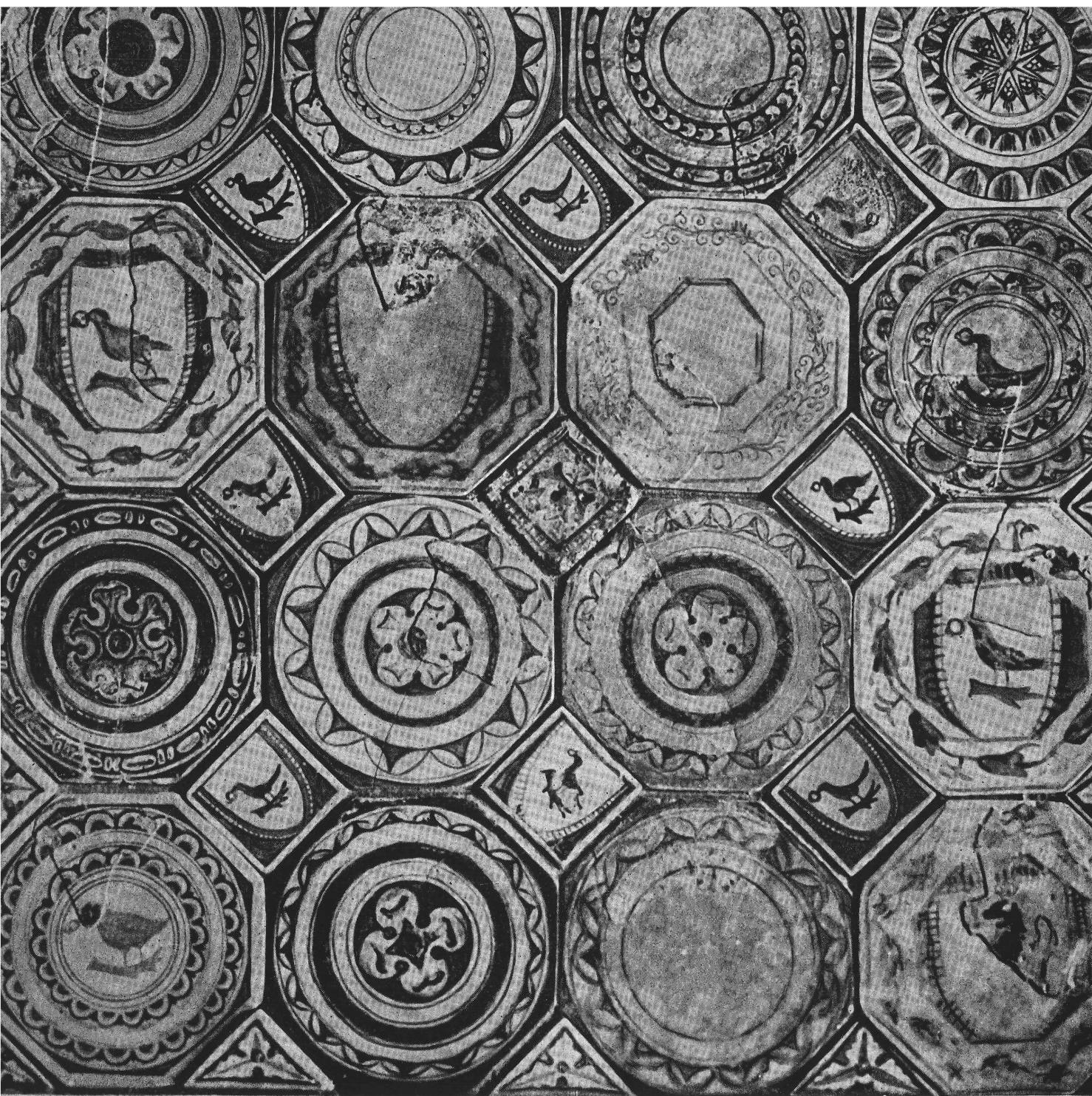
A gyártmányok technikai, ill. minőségi ingadozásai az első kísérleti állapotnak felelnek meg, de nem nyújtanak bizonyítékot arra, hogy a műhely személyzetének összetételében bármiféle változás állott volna be. Az Olaszországból hozzánk érkezett mester magával hozta a Bettini-műhely által először használt mintalapokat is. Az aránylag kicsiny, elnyújtott hatszög idomú téglák formája még középkorias örökség és ekkor általánosan használt alak. A mester Budán közeli kapcsolatba jut a Corvina-könyvtár művészeivel. Az emblémák sémáin kívül mintákat is kölcsönöz tőlük, sőt egyik honfitársát bevonja a csempék festési munkájába is. Már ekkor — mint azt később látni fogjuk — dolgozik mellette egy magyar fazekas is és a közönségesebb munkák végzésénél talán több magyar segéderő. Sok nehézséggel kell megküzdenie, a termelt áru szépsége nem éri el az itáliai példákat. Vállalkozását mégis sikerre viszi.

Mesterünkkel együtt érkezett honfitársairól nem sokat tudunk. A dolgozó műhely ezen első szakaszában — kivéve a könyvdíszítő festő darabjait — egységes stílust figyelhetünk meg. Ennek az egységes stílusnak vannak ugyan jól és kevésbé jól rajzoló kezű eláruló darabjai, vannak tollal, keményebb és lágyabb ecsettel megrajzolt darabjai, de az ábrás csempék egyes, egymástól különböző példányai közös díszítőjelleg egységesen irányított kifejezői.

Úgy véljük, mesterünk kezétől származnak a tollal rajzolt, éleesebb konturozású, kaligrafikusabb előadású, ragyogóan színezett emblémák, díszítmények, az állatábrázolások. Az elnagyoltabb rajzú téglák festése minden bizonnyal egyik vagy másik legényének munkája volt.

A budavári ásatások során felszínre került padlótéglák egy másik különálló csoportján azonban már hiába keressük mesterünk tüzes színeit és példás, kaligrafikus kezevonását. Talán a vállalt feladatot teljesítette, talán egyenletlenség támadt munkatársai és közöttük, de — a kiásvott leletek nyomain keresve — nem találjuk többé a budai műhelyben.

Valamivel feltételezett távozása után, új feladat megoldása vár a műhelyre. Úgy látszik az építkezések és átalakítások során újabb terem padozatának elkészítését határozzák el. A munka sietős volt. A műhelyben maradt fazekasok vállalták a csempék elkészítését. Az a személy, aki a műhely technikai irányítását átvette, modernebb szellemű, talán fiatalabb keramikus volt: lehetséges, hogy első mesterünk egyik segédje. Szakit elődje már ismert régies formáival, a hexagonális téglák helyett az új ízlésnek inkább megfelelő, nagyméretű nyolcszögletes lapokat vett, amelyek találkozási szögeit apró négyszögek töltik ki. E téglák vékonyabbak, az alapanyag most is a már ismert vörösre égetett agyag. E csempék égetése, ill. mázazása már egyöntetűbben sikerült. Az új vezető úgy látszik ki tudja küszöbölni a műhely jellegzetes hibáját, a fehér ónmáz türkizes elszíneződését. Viszont a fehér máz fakóbb, a réGINEK ragyogását meg sem közelíti, igaz, hogy erősen lejárt és lekoptatott darabok vannak birtokunkban. Színei is nélkülözik a tüzes csillogást: az uralkodó kék és sárga szín fáradt és fakó. A rajz annál elevenebb. Ökörszemes keretelésű körökben reneszánsz rozetták, csillagok és dús levelek s kecses indák váltakoznak. E minták között nem egy van, amelynek motívumát a magyar gótikus díszítőkincsből jól ismerjük. A freskószerűen, széles ecsettel festett, gyors, elsietett rajz sokhelyt zavaros és tisztátalan, pedig a lendületes vonaljáték gyakorlott kaligrafus kezét árulja el. Viszont a reneszánsz minták olybá tűnnek csempéinken, mintha egy jóírású másoló a számára idegen szöveget sebtében lefirkantotta volna. Ha egyes mintarészeket vizsgálunk, vagy a kis négyzetes találkozólapok besztercei oroszlánjának vagy gyűrűt tartó hollójának kedves, naiv előadását figyeljük, a budavári padlótéglák e második csoportjánál a helyi erők hatékonyabb közreműködését kell feltételeznünk. Amennyiben első mesterünk egyik honfitársa Budán maradt, annak működése az újszerű forma bevezetése mellett leginkább



19. kép. Restaurált majolikapadló Hunyadi Mátyás címerképeivel. Budai műhely

csak az ónmázás eljárás folytatására, illetve az olasz titok közvetítésére vonatkozhatott. A díszítményeket ismeretlen olasz előképek nyomán már magyar festő készítette.

A nyolcszögű lapokkal kirakott teremben nagyszerűen hathattak az egyes csempék hanyagul odavetett mintái, mert mesterünk nem az ecsetvonások mérnöki pontosságára, hanem — igen helyesen — a távolról szemlélőre gyakorolt összkép hatására helyezte a művészi hangsúlyt. A freskófestés módszerét követő monumentális felfogás a mű javára vált. Műhelyünk még így is — a régi, alapító mester nélkül — megállta helyét és elvégezte a számára kijelölt feladatot. Műhelyünk enemű továbbfejlődése azonban mégis megállott. Az első olasz mester utódai által készített divatosabb stílusú, de bágyadtabb színezésű csempekészlet nem talált további, külső megrendelőkre. Mátyás többi építkezésénél sem használják e lapokat.

*

Feleletet adtunk arra a kérdésre, hogy hol volt a műhely. Részben arra is, hogy kik dolgoztak benne, s hogy hogyan folyt ott a munka. Ha e két utóbbi válaszunkat még bővíteni óhajtjuk, tovább kell mennünk és vizsgálunk kell: vajon a fehér ónmázzal borított padlótéglákon és tetőcserepeken s a többféle készlethez tartozó színes festésű ábrás majolikacsempéken kívül más árut nem készített-e műhelyünk?

Erre az újabb kérdésre további megfigyeléseink adnak választ.

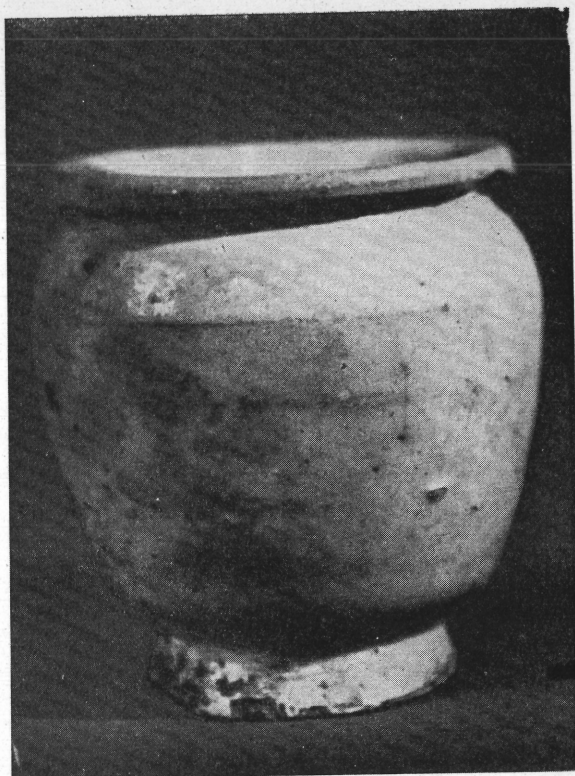
Amikor első döntő leletünk — az égetőkemencében összeforrt csempe — a budavári műhely egykori főnnállását számunkra elárulta, azonnal megfigyeléseket folytattunk abban az irányban, vajon nem készültek-e műhelyünkben majolikaedények is?

Valóban nem lebecsülendő kérdés. Ha »nem«-mel felelünk, azt is kimondottuk, hogy csak egy bizonyos feladatra — a palota egyes termeinek díszítésére — hívtak Budára olasz majolika-készítőket, s a munka bevégeztével az olaszok visszatértek hazájukba s a padlócsempéken kívül más nyoma nem maradt magyarországi működésüknek. Viszont, ha »igen«-nel válaszolhatunk, ha Budán az épületkerámián kívül majolikaedény-gyártás is folyt — a termelés mennyiségétől és minőségétől függetlenül is — műhelyünk épp oly majolika kéziüzemmé minősül, mint a többi itáliai műhely.

Vizsgálódásunk alapja az ásatások során előkerült majolikalelet-anyag volt. A leletek természetszerűleg bizonyos különleges nehézség elé állítottak s ugyanakkor jelentős előnyt is biztosítottak a kutatás számára. A nehézség abban állott, hogy a sokféle jellegű, anyagú, de többé-kevésbé egész apró — tehát formai és sokszor díszítményi szempontból alig elkülöníthető — töredékből szét kellett választani a sokféle olasz gyártmányt és a feltételezett hazai termékeket. Az előny viszont az volt, hogy töredékekről lévén szó, éppen a törésfelületek adtak számos technológiai megfigyelésre tanulságos alkalmat.

A legelső lelet, amelyet teljes bizonyossággal budai készítménynek tarthattunk, egy díszítmény nélküli edény két peremtöredéke volt. Az edény formája, illetve a perem vonala a kínai porcelán alaktanából jól ismert ún. »rizses tál« alakjára utalt. A fehér ónmázon több helyen türkizes kiszíneződés látható, a vastagon föltett máz helyenként lefolyt és húsos csöppekben meggyűlt az edény falán, máshol elkenődött. Belül az edényfal gyűrődéses hibákat mutat. Az alapanyag élénkszíni, vörös, durva agyag, azonos a padlótéglák cserépszínével, csupán minősége árulja el, hogy a matériát korongozás előtt a nagyobb szemcséktől és kavicsoktól megtisztították. Nem nevezhető ugyan kimondottan rontott darabnak, mert e szépséghibák ellenére használható áru volt, de nem tételezhetjük föl azt sem, hogy egy ilyen silányan sikerült selejtes darabot messze földről, drága pénzen importáltak volna.

Második és ide kapcsolható leletanyagunk már egész kis csoportot tett ki: fehér ónmázzal borított olasz albarello idomú edénykéék és töredékeik. Az 5–15 centiméter magasságú edénykéék között ép példányok is vannak. Némelyiken — s ezek kitűnően sikerült égetésből valók — finom, vékony fehér ónmáz van, amely alól az alapanyag vörös színe halványan átvilágít. Másokon a máz szürkés és helyenként türkizes foltokat mutat. Ezek az albarellócskák házi használatra, talán a festők és miniátorok számára készültek. Festéknyomok azonban nincsenek bennük, mint



20—21. kép. Budai ónmázás albarellók

az más ólomházas tégelytöredékeknél látható volt. Inkább arra gondolunk, hogy gyermekjátékok voltak, s esetleg épp a királynő unokaöccse, az esztergomi »kis primás« számára gyártott készletből valók. A Hyppolit-kódex tartalmaz is ilyen utalást, 1488-ban Budára küldenek valakit, hogy »Ő főtisztelendősége számára kicsiny játékedényeket« hozzon. Alig hihető, hogy ezek közönséges ólomházas fazekascskák lettek volna, — amilyeneket Esztergomban Kaza György, Hyppolit udvari keramikusa³⁴ is elkészíthetett —, hanem valószínűbb, hogy a királyi műhely emez tetszetős majolika készítményei. Az esztergomi ásatások leletanyagának átvizsgálása során, 1952-ben több ilyen edénykének töredékét meg is találtuk.

A fent említett vörösre égetett agyag egyezik a budai padlótegélák alapanyagával s minden olyan keramikai termék materiájával, amely a már vélelmezett környékbeli ismeretlen agyabányából került ki. Különbözik viszont — mint azt a majolikacserepek törésfelületein végzett részletes megfigyeléseink igazolják — minden más itáliai majolika alapanyagától. Sem a »terra di Vicenza«, sem a »terra di Siena« szürkés és melegsárga színű porhanyós anyaga, sem a kemény, sűrű és néhol rózsaszínes firenzei Robbia anyag nem hasonlítható ehhez. Elváll helyi készítményektől a faenzai dísztalak anyaga is, amely kvarcos, kovasavas összetételű, szilárd, szürkés masszából áll. Közbevetve megjegyezzük, hogy hasonló kvarcos alapanyagúak azok a töredékek is, melyeknek festett díszítményei a londoni és New York-i Mátyás—Beatrix-címerekkel ékesített dísztalak dekorjával egyeznek, amely töredékek valószínűen hasonló címerekkel ellátott darabok részei voltak.

A Budán használt vörös, durva agyag jelentkezését további vizsgálódásainknál, ha nem is tartottuk döntő bizonyítéknak, de legtöbb esetben iránymutatónak tekintettük.

Megfigyeléseinkben ekkor további igények támadtak: kerestünk olyan edényeket, amelyek nemcsak házi használatra készített, egyszerű fehér ónmázzal borított tárgyak voltak, hanem olasz ízlés szerint színesen festett mintákkal ékesítették őket.

Először egy kettős sávval festett talpperemre lettünk figyelmesek, amelyen a kék szín és a festék szemcsés megoszlása az ábrás padlócsempék felületén azonosan jelentkezik. Az apró

szilánkszerű töredék volt az első nyom, amelyet a színesen festett budai edények felkutatásában követtünk. Két másik — és további megfigyelésekre inkább alkalmat nyújtó — leletünk szintén vörös agyagból készített edényből való. Közülük az egyiknek talp- és perem-, másiknak fal- és peremrészei kerültek elő, de e részletekből is rekonstruálni tudjuk az edény formáját. Mindkettő hengeres testű, tagolt pereménél ívleten kihajló ivópohár volt, s az ötvösség köréből is jól ismert ezüst poharak mintájára készült. Az itáliai edényformák között idegen ez az alak, viszont Északon s Magyarországon is általánosan használt típus.

Az egyik ivópohár talpánál és a kihajló peremen okkersárga és rézzöld sávok futnak körbe, az edény falrészein pedig sajátos sötétkék-zöld színű szálkás díszítmény látható. Ez a sajátos sötétkék-zöld jelenik meg egy négyzetes idomú ónmázás padlótéglánkon is. A padlótégla eddig egyetlen a maga nemében, mert a hasonló méretű lapokat díszítmény nélküli, fehér, türkizesfehér ónmáz borítja, míg a most említett téglát a fönt nevezett sötétkék-zöld színnel festett átlós állású stilizált leveles ágak díszítik (32. kép).

A másik ivópohár faltöredékén kék, vonalkázott sávok által közrefogott barnássárga övdísz, peremtöredékén késsel festett zezzug vonalban tört szalagminta látható. Ugyanaz a motívum, mint amilyent a New York-i Mortimer et Schiff-gyűjtemény Mátyás—Beatrix-címeres dísztáljának peremszegélyén láttunk. Ugyanígy díszítménnyel ékesített faenzai tálak töredékei kerültek napfényre az ásatás során, mint azt már említettük, s hasonló mintával díszítették egyik padlótéglánk keretszegélyét is.

A föntiekből kitűnik, hogy a tárgyalta két ivópohár-töredék formailag nem sorolható az olasz edénytípusok közé: helyi, a gótikus műgyakorlat hagyományainak kell őket tekintenünk. S míg az utóbb tárgyalta darab díszítménye az olasz előképekhez kapcsolódik, a kék-zöld színnel festett pohár színeiben és mintájában is helyi fazekas munkájának tanúbizonysága.

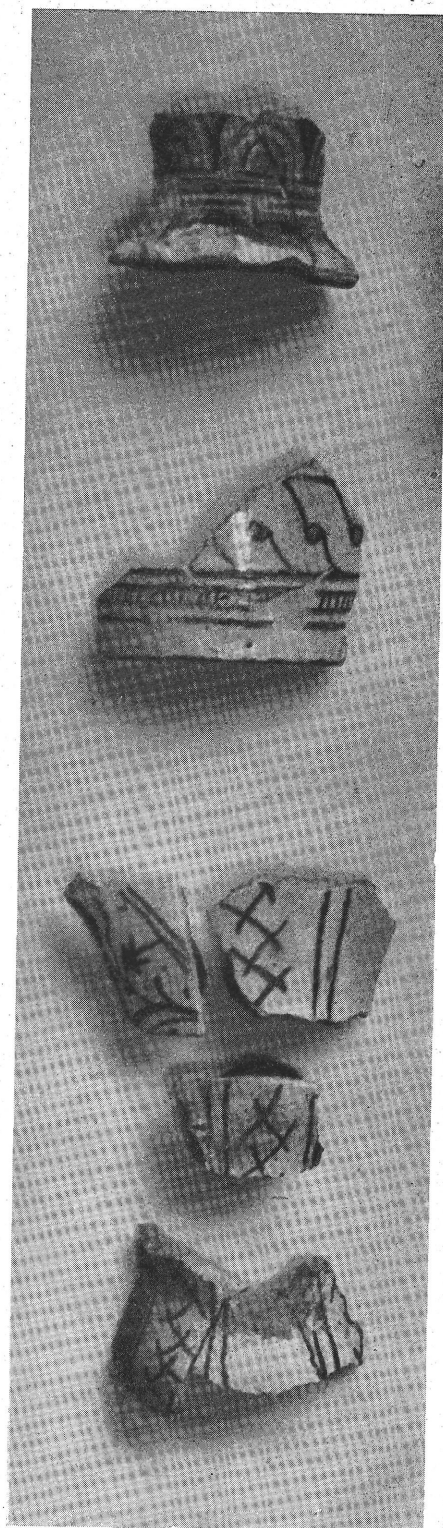
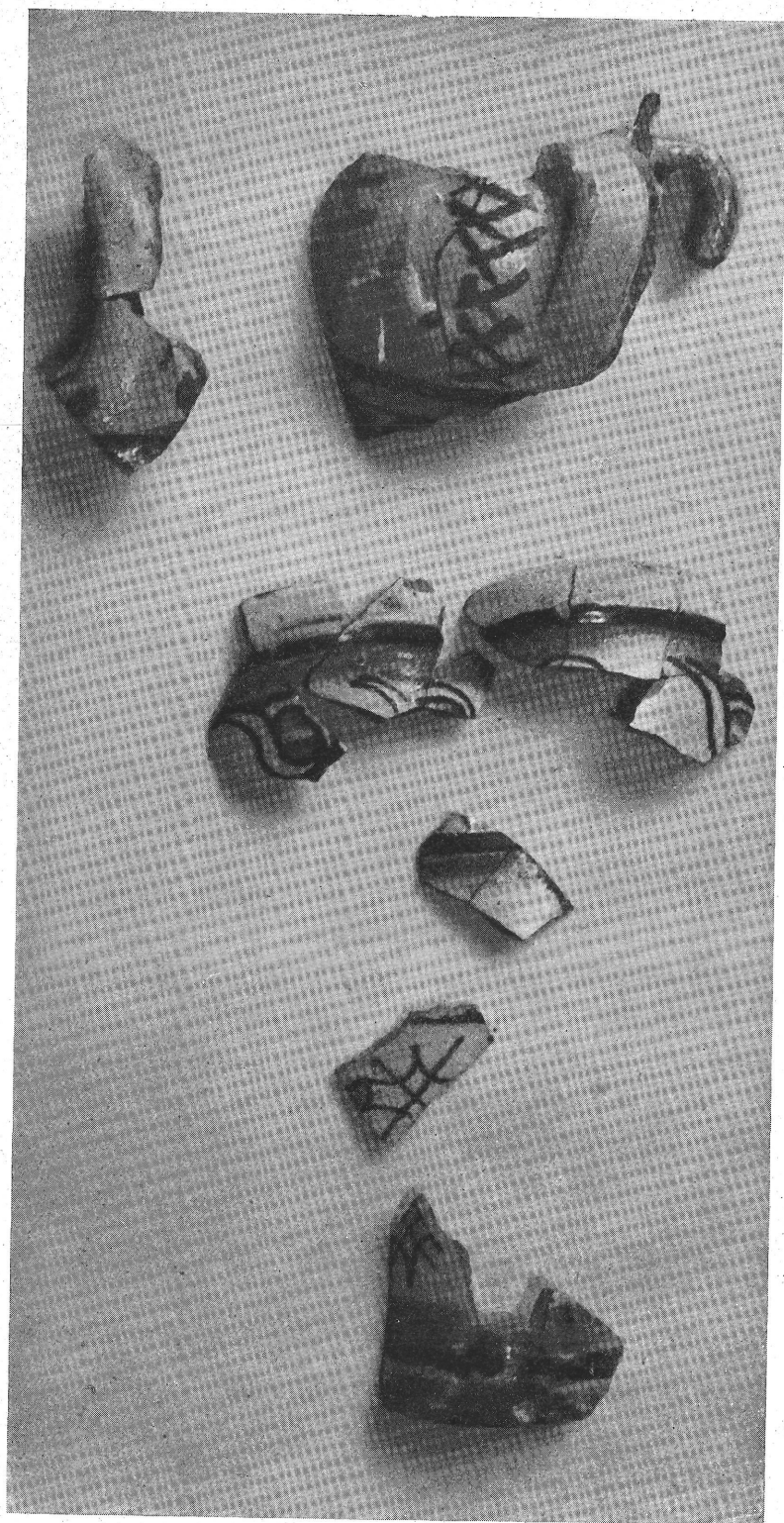
Van azonban olyan leletünk is, amely díszítményében szintén követi az olasz mintakönyveket, de formájában és anyagában őrzi a középkori magyar fazekasság hagyományát. A szóban forgó talptöredék kékesfehér ónmázás alapon késsel és sárgával festett tojássoros dísszel ékeskedik (23. kép, fönt). A karcsú talp a XV. század végén általánosan használt ivóserlegek típusa, anyaga finomra iszapolt fehér agyag. Olasz mintával díszített hengeres poharaink sorából messze kimagaslik egyik zezzug vonalas szalaggal és pálcára csavarodó szalagművel dekorált példányunk, amelynek egész alsó része épségben ránkmaradt (23. kép közép).

Az olasz albarelló mellett tehát a helyi formák is megjelennek műhelyünk termékei között. A gótikus poharak olyan magyar fazekas kezéből kerültek ki, aki a hagyományokhoz hű maradt s a régi formát megtartotta. A technikai újítást azonban gyümölcsoztette, s a díszítményt hol a régi, hol az új művészet készletéből vette. A fehérre iszapolt agyagból korongozott ivóserleg pedig nyilván mint félkész áru került a műhelybe, a korongról nem dróttal vágták le, mint az a fejlettebb edényeken általános, hanem leemelték onnan. Ez a technikai megfigyelés az edény kezdetleges készítési körülményeiről tanúskodik. De Budán fehér ónmázzal borították egész felületét, és a ráfestett olaszos dekorral divatos és értékes edénnyé változtatták.

A színes festésű budai majolikaedények anyag-, alak- és díszítményvariánsait még tovább is gazdagíthatjuk. Egy edény faltöredékeit kékesfehér máz alapon tollal felrajzolt szálkás mintával díszítették, s mind a dessine, mind a vörös cserépanyag helyi sajátosság, amelyet már föntebb ismertettünk. Viszont utóbbi lelet töredékeiből olaszos idomú korsóformára következtethetünk.

Tudjuk tehát, hogy műhelyünk fehér ónmázás használati edényeket, albarellókat és tégelyeket készített. Utóbbiakat nyilván az olasz edényművesek gyártották. A továbbiakban felsorolt színes mintákkal díszített ivóedények készítése viszont már az ekkor itt serénykedő magyar fazekasok közbejötté nélkül el nem képzelhető. Az ide behívott olasz edényeseknek nem lehetett sem céljuk sem érdekük, hogy az itt látott, s az általuk minden bizonnyal elavultnak tartott formákat és díszítményeket utánozzák, vagy az itt használatos háziedényeket majolikamázzal kifessék. Olyan megalkuvás lett volna ez, amelynek kétes sikerével az uralkodó előtt nem igen büszkélkedhettek volna.

Leleteink között van azonban olyan edényforma, amely nem északi típus ugyan, sőt a középkori magyar emlékanyagban sincs nyoma, mégis feltehető, hogy Budán ragadta meg olasz-



22—23. kép. Budai majolikaedények töredékei

ink képzeletét. Elsőnek ismertetett, rontott mázú edényünk peremdarabjai és egy utóbb előkerült talp- és fenékrészlet ennek a típusnak képviselője. Fölfelé rézsűsen keskenyedő abroncsos talp-peremen álló, fölfelé ívelten öblösödő tál — ennek az edénynek a rekonstruált alakja. Az említett kínai, ún. »rizses tál« és a török s perzsa »talpas tál« keveredéséből előállott edényforma ez. Vajon műhelyünk tagjai a budai udvar felszerelése között ismerkedtek meg e keleti edényformával s ennek hatása alatt készítettek ilyeneket, vagy Itálián keresztül érkezett hozzánk e műforma? E kérdésre egyelőre nem adhatunk megnyugtató feleletet. Azonban ez a különleges tálforma olasz földön valamiképpen népszerűvé lett. Cipriano Piccolpasso ugyanis sűrűn megemlékezik róla mint az Itáliában leghasználatosabb majolika levesestálról, lerajzolja és közreadja művében, s következetesen »o n g a r e s c á«-nak nevezi.³⁵

Az »ongaresca« elnevezése és az elnevezés eredete a fönti okfejtésből nem tekinthető hitelesen megoldottnak, s e tekintetben idevonatkozó leleteink is csak útbaigazító adalékként jöhetnek számításba.

Mégis keramikatörténeti és terminológiai-történeti szempontból a későbbi kutatás számára közreadjuk a Hyppolit-kódex idevágó adatait. 1487-ben az esztergomi érseki palota berendezésének leltározásakor az olaszok által itt talált és inventáriumba foglalt ingóságok között 33 »turcabockj ongareshj«, tehát magyar módra készített török edény (bokály?), majd 58 finom fajtájú török bokály »Turchabockj de finj sorte«, később 12 magyar török bokály »Turcabockj a longaresca« fordul elő, másutt ismét 16 »Turcaboczj ongareshi«-t említenek. Ezek nyilván keramikai termékek, mert alább kiemelik a 43 1/4 márká súlyú aranyozott ezüst edényt: »Turcabochera doratta.« A török bokály nevű edény megfeleltethet az ún. félfajansz török árunak, amelyet népszerűen ródoszi fajansznak neveznek, s amelynek gyártása a XVI. században a kisázsiai Niceában élte fénykorát. Ez esetben a magyar bokály szó legalábbis nevében őrizné e keleti eredetű fazekasáru emlékét. Piccolpasso »ongarescá«-ja viszont a török talpastál alakját utánozza. 1520-ban Egerben számbavesznek azonban 3 ilyen talpastálra utaló edényt is »in bocali tri di pede grandi per li Ongari«. A fönt már említett 43 1/4 márká súlyú aranyozott ezüstedény később újra szerepel az egyik leltárban, ahol »Turcabochiera di arzento Tutto d'orato con el pede«, tehát mint talpas tál szerepel.

Az Esztergomban leltárba vett török bokályok viszonylag nagy száma arra mutat, hogy meghonosodott, magyarrá vált edény volt, utóbbira néhol a leltár az »a longaresca« szóval is utal. E magyarrá vált műforma itáliai elterjesztése talán éppen az itt megforduló olaszoknak köszönhető, mert ugyancsak a Hyppolit-kódexekből tudjuk, hogy az Esztergomból Rómába visszatérő Monsignor Lodovico di Orlando hazavitt holmija között 97 db, tehát egész rakomány ilyen edény volt.

A »turcabochi«, ill. az »ongaresca« ezek szerint úgy látszik ugyanez a talpastál forma, amelyet Piccolpasso rajzban is megörökít, az »ongaresca« elnevezés pedig napjainkig föntmaradt, épp úgy, mint a bokály, de ma mindkettő más-más alakú edényt jelent. A bokály szó magyar okleveles emléktanyagunkban 1549-ben fordul először elő, s az 1594-ben előforduló »lábás ivec bokály« kifejezés arra utal, hogy ekkor a talpastál formát is még bokálynak nevezték (Zolnai—Szamota).

Az eddig megfigyelt edények mindkét csoportja: mind az olasz fazekasok által gyártott díszítmény nélküli fehér albarellók, mind a magyar agyagművesek gótikus, helyi hagyományokból kisarjadó festett díszű poharai, sőt az e két csoport között elhelyezkedő tiszta fehér mázas »ongaresca«-töredékek is csupán a *műhely melléktermékeinek* minősíthetők.

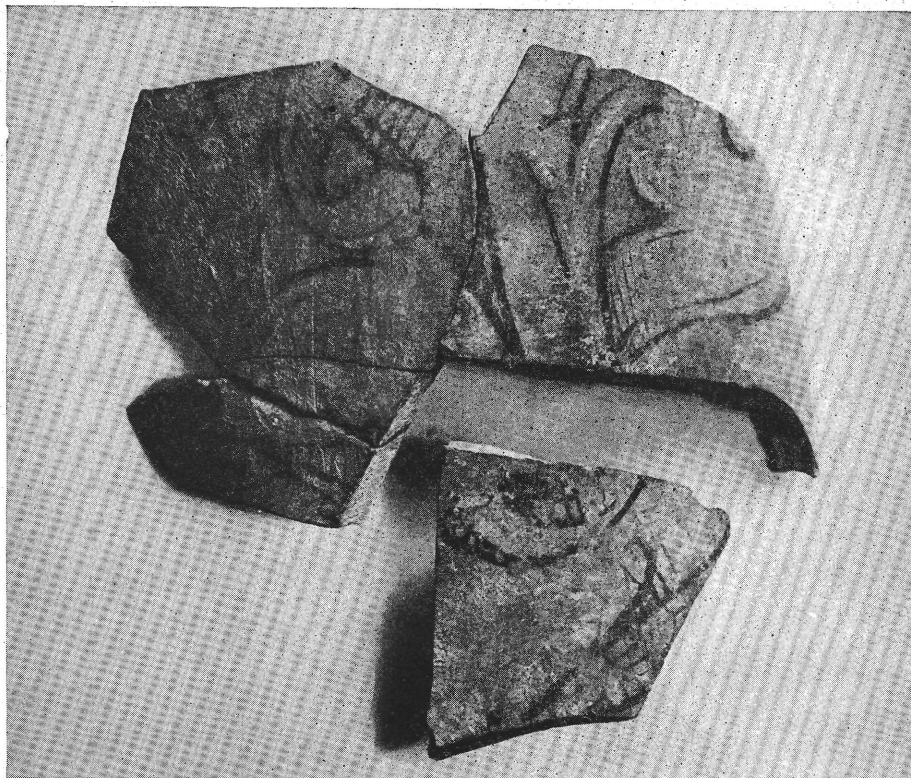
Úgy tűnik, hogy a Budára hívott olaszok a padlócsempék égetése közben mellékesen, bizonyos mellérendeltebb szükséglet számára használati edényeket is készítettek. Ugyanakkor a műhelyben segédkező magyar fazekasok többé-kevésbé ellesve az olasz gyártási fortélyokat, egy szűk kör számára díszítgették az új módszerrel a megszokott, régi edényformákat.

Műhelyünk azonban ezzel a tevékenységével nem érhetette el igazi rangját. Hiányzik a budai készítmények közül az itáliai műhelyeknek épp legjobban megcsodált áruja: a *díszedény*.

A szempontjaink szerint újra vizsgálat alá vont sok száz olasz majolikátöredék között több olyan volt, amelynek alapanyaga bizonyos módon egyezett az épületkerámia és a fönt



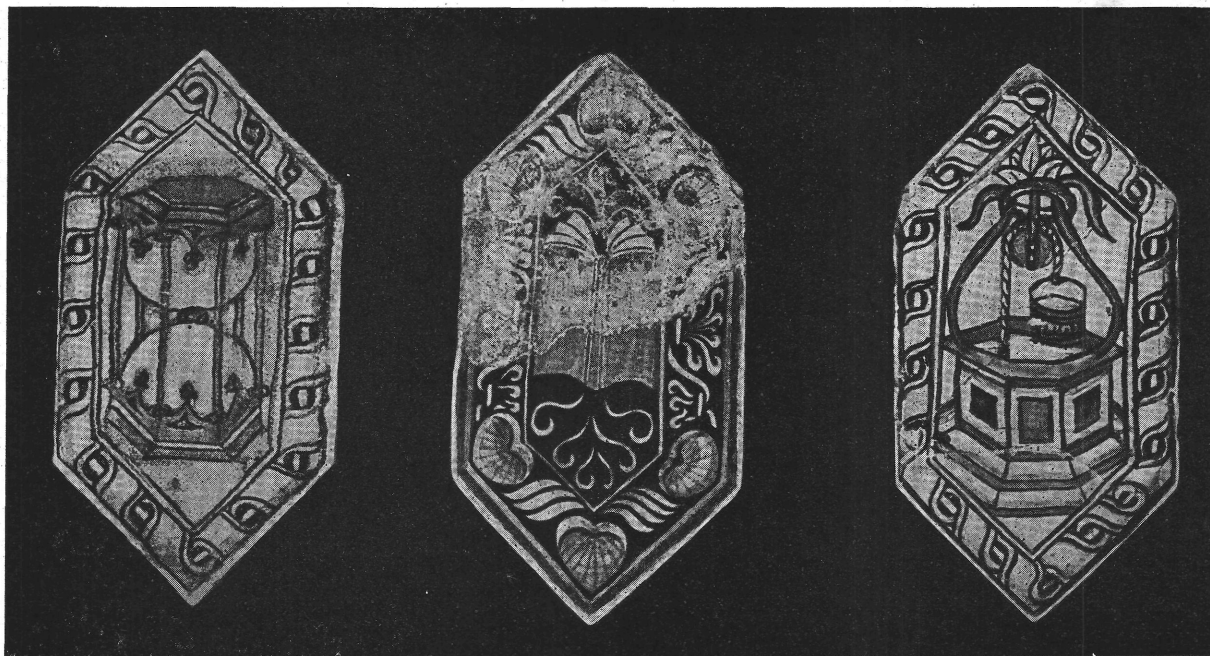
Majolikapohár talptöredéke. Buda



24. kép. Díszedény töredékei a nyers ónmáz nyomaival, ún. félkészáru. Budai műhely

tárgyalt budai edények cserépanyagával. Azonban megfelelő bizonyítékok híján ezeket a vörös matériájukkal különváló, de változatos és művészi rutinnal dekorált töredékeket egyelőre nem lehetett a budavári műhely körébe vonni.

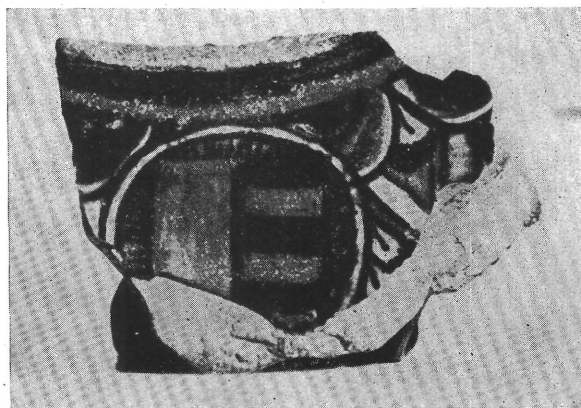
A megoldás kulcsát egy — az összeforrt padlótéglákhoz hasonló jelentőségű — már régebben föltárt, de eddig föl nem ismert lelet adta meg.



25. kép. Majolika padlótéglák az Aragoniai ház emblémáival

Az öt, részben egymáshoz illő töredék egy durva agyagból korongozott, vörösre égetett, vastagfalú — mintegy félméter magas — edény részeit alkotta. A külső felületen porózus, türkizes árnyalatú fehér nyersmáz réteg nyomai láthatók. A könnyen leporló réteg maradványait még a lelőhelyről való kiemelés alkalmával vegyi eljárással azonnal a felületre rögzítették. E rétegen, szintén málladékos anyaggal felrajzolt olasz stílusú karéjos, kunkorodó, helyenként vonalkázással árnyalt lendületes lombdíszt festett az edény készítője.³⁶ (24. kép).

Miután tudjuk, hogy a budai palotában majolikaedényeket készítettek, s ismerjük az ónmázás eljárás folyamatát, nem nehéz töredékünkben a budai majolikagyártó műhely egy »félkész« *díszedényére* ismernünk. Mesterünk a már egyszer kiégetett hatalmas albarellót újra felhevítve megmerítette a híg mázpépbe s a budai gyártmányokról már ismert türkizes árnyalatú rézoxidos ónmáz — a száradás után — porló »nyersmáz« alakjában rakódott a felületre. Erre a nyers mázra már fel is rajzolta a díszítményt, de a végső égetés — midőn a máz és a festés ragyogó,



26. kép. Majolika dísztál töredéke. Buda

tüzesfényű mázzá olvadt volna össze — elmaradt. Nyilván az eljárásba hiba csúszott és az edényt nem volt érdemes már kiégetni, esetleg a művelet közben a tárgy megsérült vagy eltört. Félredobták és más szemétanyaggal együtt mai lelőhelyére került, ahol XV. század végi, XVI. század eleji gazdag reneszánsz leletekre jellemző rétegben feküdt.³⁷ Készítője nem lehet más, mint az az ismeretlen olasz mester, aki műhelyünket megszervezte és az ábrás padlócsempék első csoportját, az emblémás lapokat gyártotta.

Legfényesebb tanúbizonysága ez a monumentális kerámiai termék annak, hogy *Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye*, az olasz előképekhez hasonló, *pompás díszedények előállításával is foglalkozott*.

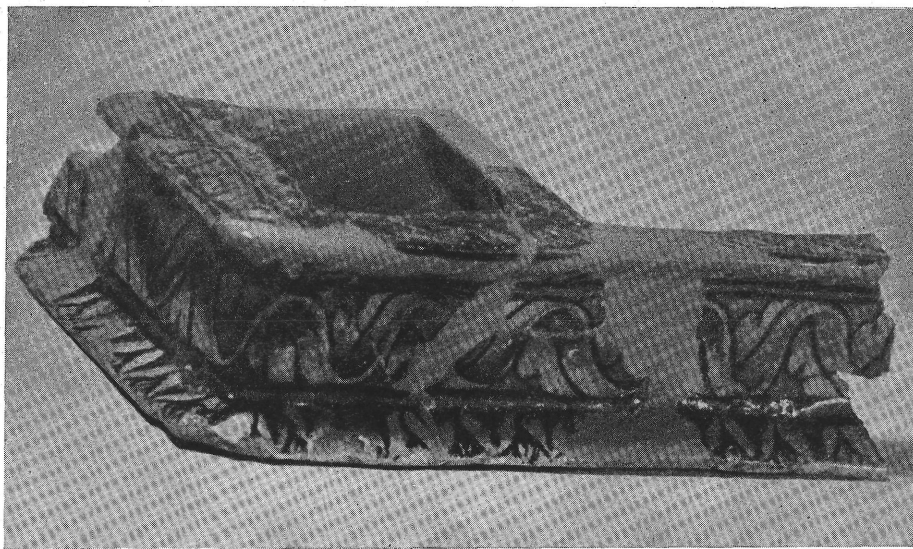
Minthogy a művészi szépségű díszedények készítésére ily ritka értékű bizonyíték áll rendelkezésünkre, a már eddig is budai gyártmányoknak vélt díszedény-csoportot a legnagyobb biztonsággal sorolhatjuk műhelyünk java termékei közé. A csoport vörös és rózsaszínbe átmenő alapanyaga színben egyezik az épületkerámia alaptermékének színével, de az agyag minősége bizonyos különbséget mutat. Míg a külső, eddig ismeretlen helyen működő téglavető, illetve fazekastelep első égetésből származó termelvényei durva, szemcsés, lyukacsos tömegűek s a korábban tárgyalt használati edények alapanyaga sem sokkal finomabb, addig díszedényeink újabb csoportjához ugyanennek az agyagnak gondosan megmunkált, iszapolt és előkészített változatát használták föl. A formálhatóság, a finomabb részletek mintázása megkövetelte az előkészítő műveletek gondos elvégzését. E munka természetesen a palota műhelyében, az égetőkemencék előtti nagy csúrszerű helyiségben folyt, a mester állandó ellenőrzése mellett. Az anyagot gyúrták, labdákká formálták és hosszú vászon- vagy bőrsüvegekben átszűrték, míg az kavicsmentes tiszta állapotot nem nyert. Az ilyen agyagból égetett áru megfelelő sűrűségű és szilárdságú volt.

A budavári műhely egyik legszebb darabja egy hófehér mázzal borított sötétkék és narancsszín festéssel dekorált dísztál-töredék, törésfelületéből a budai vörös agyag fönt leírt szorgos és

szakszerű megmunkálását olvashatjuk le. A dísztal öble és szélének pereme hiányzik ugyan, de az abroncsos talpperem külső szegélyén a sötétkéssel festett és árnyalt, összefűzött gyöngyökből alkotott sorminta gyakorlott festő kezét árulja el. A szél kékkel és narancssal festett részletén elegáns reneszánsz ékítmények között övgyűrűbe foglalt, szálkás sugaraktól övezett címerpajzs díszlik. A hasított pajzs baloldala üres, jobb mezejében három sötét és három világos vízszintes pólya helyezkedik el. Az ismeretlen címer tükörképét vizionáljuk a modenai Biblioteca Estense Leon Baptista Alberti, *De re aedificatoria* című művének címlapján. E Corvinánk — Hoffmann Edit megállapítása szerint — 1485—1490 között készült a budai könyvmásoló műhelyben.³⁸ A címlapot alul Mátyás VIII. számú címere ékesíti, a lapszél pillaszterdíszében fölülről lefelé három címerpajzs helyezkedik el: a sárkányos Báthory-címer, a Hunyadiak besztecei vörös oroszlánja és fönt leírt ismeretlen pólyás címerünk. Corvinánk első lapjának címerösszeállítása nyilván valamely emlékezetes alkalomra készült — s feltehetjük —, hogy dísztalunk készítése, amelynek peremén is több címer helyezkedhetett el — szintén ezzel az alkalommal függ össze. Mint azt Corvinakutatóink megfigyelték, a Budán dolgozó másológyműhely Mátyás birodalmának gyarapodásával az uralkodó címerébe fölvetett bővüléseket függően követte, ill. alkalmazta, míg a Firenzében rendelt kódexek címerai általában a megadott merev alapsémát ismétlik. A tárgyalt pólyás címer Mátyással vagy környezetével lehetett szoros kapcsolatban, de kevésbé valószínű, hogy a már vélelmezett emlékezetes alkalomról a távoli Itália mesterei értesültek volna. Ez úton címeres dísztalunk töredéke a modenai Corvin-kódex budai eredetét is megerősíti.

Külön figyelmet szántunk a díszedényünk címerét sugarasan övező szálkás díszítmény elemzésére. Az olasz majolikafestészetnek a rajztechnikából következő kedvelt motívuma ez, és lépten-nyomon előfordul, hol az ún. »pávaszemes« minta tollpihéjeként, hol kígyózó zezzug vonallal összekapcsolva. Utóbbi mintának a »Szent Bernát sugara« nevet adta az olasz szaknyelv. Megállapítottuk, hogy a Budán készített Corvinák azon lapjain, amelyeket a kutatás Franciscus Italus de Mediolano és a »madocsai apát«, illetve annak köréhez kapcsol, az uralkodói címerek zömét hasonló sugaras díszítmény övezi. A közös díszítőgyakorlat e parányi részlete tehát ismét kifejezően utal a két budavári királyi műhely bensőséges kapcsolatára.

E kapcsolatot — amelyre már több ízben tárgyszerűen rámutattunk — még kiegészítjük több olyan motívummal, amely a Corvina-műhely kedvelt mintakészletéből való. A fűzött gyöngysor mellett — amilyent címeres dísztalunk peremén láttunk, s amely egyik padlótéglánkon is szerepel — egy másik dísztal-töredéken megtaláljuk a lebegő gyöngyök motívumát is. Leletünk azonos anyagú és azonos színekkel festett talpastál volt, mint előbb tárgyalt emlékün. A fennmaradt szélrészén a kékkel árnyalt gyöngyök oly előadásával találkozunk, mint a »madocsai apát« köréhez tartozó müncheni Béda-kódexen.



27. kép. Majolika tintatartó. Buda

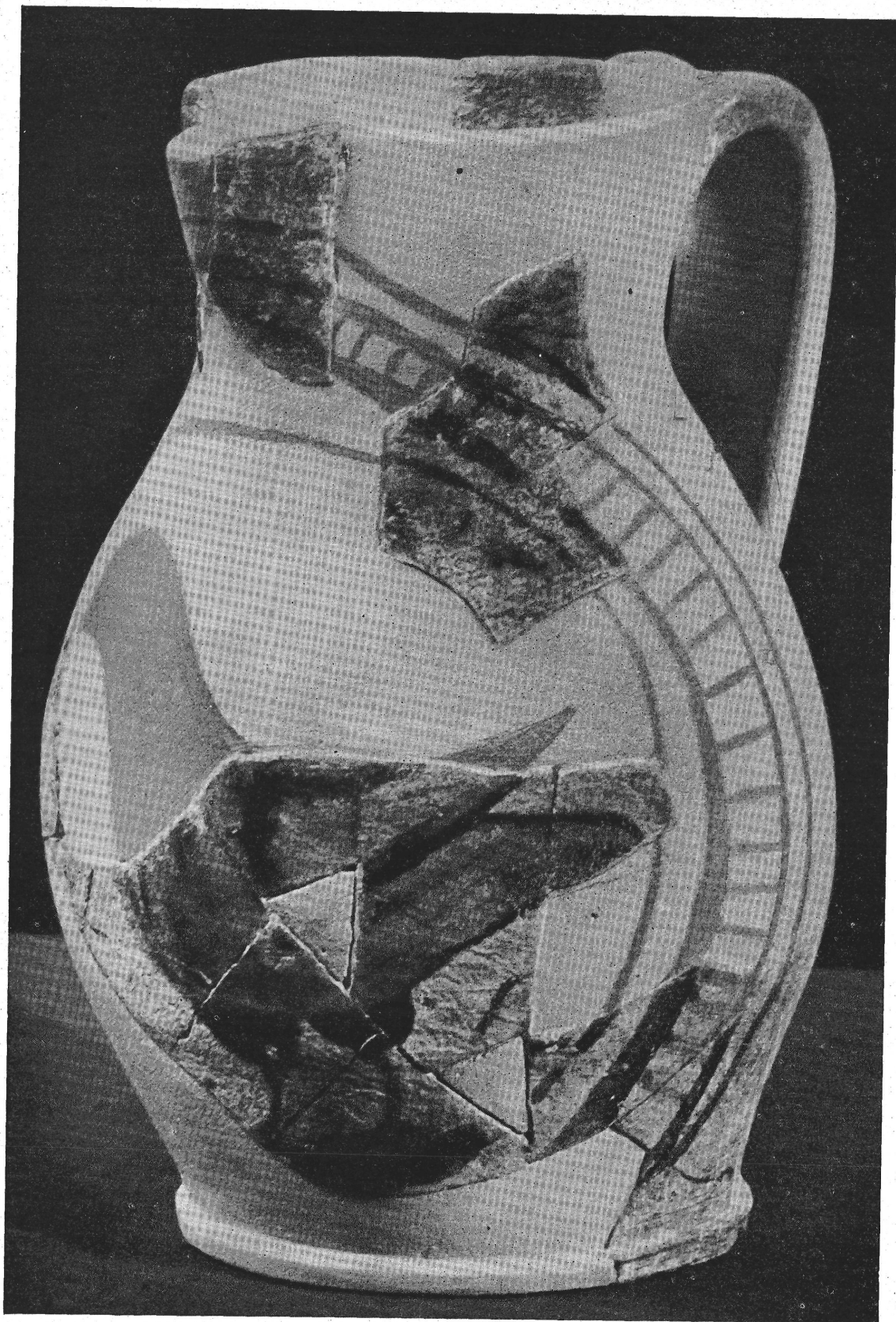
A várpalota területén 1952–1953-ban folyó ásatások közben ezenkívül még több majolikacserép került ki a földből. Ezek közül említjük a lapított téglaidomú, fehér alapon színes szalagdíszítménnyel kifestett többosztatú tintatartó darabjait, amelyet a restaurálás során részben rekonstruálni lehetett. Példányunk nem lehetett unicum, mert az esztergomi számadáskönyvek is említenek fehér földből készült tintatartót »uno Calamaro di Tera bianco«, amely kifejezés a »Faenza di terra« analógiája szerint is azidőben majolikaárut jelentett. A »fehér« tintatartót az esztergomi palotában leltározzák föl Hyppolit gyermekérsek bevonulása alkalmából. Később is szerepel ilyen tárgy, mégpedig a kifizetési tételek között, amikor 1487. október 17-én a protonotárius számára — feltűnő magas összegért — 75 dénárért egy »magyar tintatartót« »uno Calamaro ongaresco« vásárolnak.³⁹ Azonos minőségű, hasonló formájú darab volt-e, mint leletünk, ma már nem tudjuk tisztázni. Az azonban, hogy az esztergomi olaszok megkülönböztetően »calamaro ongaresco«-nak nevezik a drága árut, ha nem is bizonyít a majolikakivitelű tintatartóforma helyi műdoma mellett — bár az »ongaresca« példája ezt a feltevést is megengedné —, de bizonyítja a hazai művészi ipar fejlettségét és közvetve a magyar írásbeliség kimagasló szerepét is.

A tárgyalt budai díszedényeken kívül számos töredék gazdagítja még az ismeretlen olasz keramikusmester eddig összeállítható oeuvrejét. Edényeinek formakincse az Itáliából hozott elemek és a budai könyvdíszítők mintáinak példásan felhasznált és szerencsésen egyesített variációiból áll. A további kutatásra vár mesterünk személyét és nevét felderíteni és munkáit összegyűjteni. Mátyás a budai műhelyben készítettett díszedények közül nyilván többet elajándékozott, sőt ilyen — diplomáciai ajándéknak szánt edényeket — egyenesen ebből a célból rendelhetett is. Reméljük, hogy az elajándékozott és így külföldre került díszedények elkerülték az itthonmaradtak sorsát. Meggyőződésünk, hogy a nagy külföldi gyűjtemények számos »ismeretlen eredetűnek« jelzett darabja mesterünk művészetét és műhelyünk dicsőségét őrzi.

Az alapító mester távozása után a budai műhelyben továbbra is készítenek díszedényeket. Közülük egy kék indadíszes keceses vonalú nagy albarellót említünk. Az edény fehér ónmáza enyhén sárgás és fénytelen. A díszítmény kékje tompa, türkizöld folttal megbontott indarajza kezdetlegesebb első mesterünk pompás edénydíszénél. A máz ugyanannak az égetésnek egyik darabja, amelyből a nagy nyolcszögű lapok kerültek ki, s a közepes rajz is e második mester kezére vall.

Ugyanennek a munkaszakasznak a terméke az egyetlen figurális ábrázolású kancsó. Romlott fehér ónmáz alapon kékkel, sárgával és zölddel festett madár teste látható az öblös falrészleten. A keret és a madár kezdetleges rajza egyezik az egyik padlótegla címerhollójával. Ez a lelet is hozzájárul műhelyünk többretű tevékenységének bizonyításához, éppen abban a szakaszban, amikor a vezető olasz mester már nincs Budán. Ugyanakkor meggyőző arról, hogy az olaszok mellett dolgozó magyar fazekasok mind az olasz technikának, mind a formáknak és díszítményeknek birtokába jutottak.

Ekkor talán már országszerte híre futott annak, hogy a budai királyi palota falain belül egy mély, pincszerű csűrben fortélyos olaszok titokzatos művelettel hófehér, ragyogó edényeket állítanak elő. A mindég fürge szellemű, mozgékony, újításokra törő és a piac újdonságait féltékenyen figyelő fazekasnépség bizonyára izgalommal fogadta a falakon átszivárgó híreket. Kétségtelen, hogy a környéken lakó, vagy a Budán megforduló magyar fazekasok közül többen szívesen szegődtek volna el a majolikagyártó műhelybe, hogy ott az új eljárást az olaszoktól elleshessék és azt a maguk hasznára gyümölcsöztessék. Voltak olyanok, akik bár nem kerülhettek be a műhelybe, alkalmat találtak legalább arra, hogy az olaszok által gyártott kész termékeket megfigyelhessék. A Budán divatossá vált majolikaedények ellensúlyozására megkísérelték saját eszközeikkel és eljárásaikkal az *olasz áru utánzását*. Leleteink között vörös égetett agyagból készített két albarellótöredéket találtunk, amelyet közelben működő magyar fazekas készített. Az edényeket kívül fehér agyagpéppel borította be és ezt az engobe-os felületet az általa már ismert és használt festéknélküli átlátszó ólommázzal vonta át. A fehér engobe-borítás az átlátszó ólommázon átvilágított és a formailag hű másolat a fehér ónmázaz olasz albarelló hatását mutatta. Ezek az Itáliában »mezza maiolica«-nak nevezett eljárással készített edények voltaképpen az olasz áruk *magyar utánzatai* voltak.



28. kép. Rekonstruált majolikakanecso. Budai műhely

Az utánzási folyamat még más érdekes példájával is találkoztunk. Ásatási leleteink között ugyanis számos olyan — a nemzetközi szakirodalomban még nem ismertetett — ragyogó zöld, kék és türkizzöld albarelló idomú háziedény van, amelyet toscanai importárunknak identifikálunk. Ezek az egyszerű és rendkívül ízléses edények az *alkalikus mázzal* bevont perzsa, nevezetesen raghesi gyártmányok olaszországi *ónmáz* utánzatai. Ezeknek a toscanai utánzatoknak magyar utánzására is van példánk. Vörös agyagból korongozott albarelló idomú edényünk fehér engobe-os alapjára ragyogó fűzőld *ólommáz*at vont egy ügyes magyar fazekas. A magyar edénygyártók leleményességén kívül e lelet újabb bizonyítéka annak, hogy a budai majolikaműhely már működése idején mily élénk mozgásba hozta a környék agyagiparát.

Természetes feltételeznünk ezekután, hogy az olasz vendégiparosok távozásakor a budavári királyi műhelyben már a magyar fazekasmesterek javát találjuk. Vállalkozásra, újításra mindég hajló mestereket, akiknek kezében az eltanult eljárás merőben új és nagyszabású alkotások sajátos eszköze lesz.

*

Ismét fölvetjük a kérdést: az ábrás padlócsempéken és épületkerámián, valamint használati és díszedényeken kívül minő olyan agyagáru készült még Budán, amely az új ónmáz technika alapján műhelyünk működési körébe vonható?

A magyarországi emléktárhelyek között, de főleg a budavári ásatások leletanyagában számos olyan ólommáz kályharészlet van, amelyen *már az ónmáz is megjelenik*. E vegyesmáz kályhacsempe-anyagot a majolikamáz elterjedésének, az eljárás eredetének szempontjából senki sem vizsgálta. Az újításból következő döntő datálási lehetőséggel szintén nem foglalkozott — nemzetközi viszonylatban sem — a kerámikakutatás.

Ismételten hangsúlyoznunk kell, hogy az ónmáz XV. században Itálián kívül sehol sem ismerték. A kályhafiókokat az északi országokban, ha mázzal vonták be, az csak a középkori edényeken is használt átlátszó ólommáz volt, amelyet fémoxidokkal zöld, sárga és barna színre tudtak festeni. Az enyhe éghajlatú Toscanában nem készítettek kályhákat s az északi tájak közül hazánk volt az a hely, ahol a kályhák szükséglete és az ónmáz eljárás ismerete ekkor *egy időben* jelentkezett. Közelebbről e hely a budavári palota volt.

Az itt folyó ásatásoknak köszönhetjük, hogy kályhaművességünk időrendi szakaszait el tudjuk választani egymástól. A Zsigmond-palota több címeres kályhájának csempéit ismerjük, s ebből következtethetők tudjuk azt is, hogy e palotát számos díszes kályha ékesítette. Mátyás uralkodásának első felében még a gótikára jellemző formaadású kályhákat készítenek. Szintén Holl Imre állapította meg, hogy a pomázi ásatások leletei között van egy töredék — valaha áttört, mérnöves csempe belső támasztótagja lehetett —, amelyben benyomott maiusculás »M« betű látható. A magyar kerámia történetében ez az első identifikálható műhelybélyeg, mert megfejtése véleményünk szerint egyedül Mátyás nevét eredményezheti. Gondolunk a Bécsi Városmúzeumi »M« betűs pajzsára, amely az ún. fekete sereg felszereléséhez tartozott, a Corvin-kódexek »M« »R« és »M« »A« betűire, amelyek mögött »Matthias Rex« és »Matthias Augustus« rejtezik, és nem utolsósorban az emblémás padlócsempék csoportjába tartozó háromszögű majolikátéglákra, amelyekből több példány került elő s mindegyiken szalagműves keretelésben az »M« betű látható. A pomázi bélyeges csempe alapján feltehetjük, hogy a Mátyás számára készített kályhák bizonyos üzemszerű módon jöttek létre, vagy legalábbis lehetséges, hogy volt olyan műhely is, amely használhatta gyártmányain a király nevének kezdőbetűjét. Egyelőre nem tisztázhattuk, hogy vajon királyi műhely lehetett-e ez, s hol működött.

Ilyen előzmények vezetnek be a fordulathoz, amely a kályhagyártó ipar körében is csakhamar bekövetkezett.

Az építkezések egyre nagyobb, ütemben bontakoznak ki és az újonnan átalakított, vagy épített helyiségeket kályhakkal szerelik föl. A palota régi szárnyában ott dolgozik a majolikagyártó műhely, mi sem látszanék természetesebbnek, mint hogy az új kályhákat ott készíttessék el. Azonban a faenzai kerámikusok nem értenek kályhák csinálásához, hazájukban sohasem láttak ilyeneket. A magyar kemencegyártó fazekasokat kell tehát igénybe venni. Ez a kényszerű-



Vegyesmázás kályhacsempé a trónoló Mátyás alakjával. Buda



29. kép. Vegyesmázás kályhacsempe a trónoló Mátyás alakjával. Buda.

ség — talán királyi parancs — újabb alkalom, hogy a magyar fazekasok az olasz majolikakészítőkkel szoros kapcsolatba jussanak s újabb lehetőség, hogy az olasz eljárást elsajátíthassák.

Most már azonban nem csupán arról van szó, hogy az olaszok magyar segéderőket kapjanak, hanem nyilván az ország egyik legjobb hírvű fazekasmestere kerül a műhelybe, olyan »kemencegyártó«, aki művészi »formás kályhákat«, azaz alakos díszű kályhafiókokat tud készíteni.

Nem tudjuk, hogy ennek az első mesternek volt-e Budán az ólommázás égetésnél általánosan használatos egyszerű kemencéje, vagy mindjárt használatba vette az olaszok égetőberendezését? Amint a kemencék tárgyalásánál láttuk, a különlegesen épített majolikaégető kemence gyakorlatban az ónmázás áru hevítési ütemének fortélyait szolgálta, s nem zárta ki a közönséges ólommázás eljárás alkalmazását sem. Lehetővé tette tehát, hogy vegyesen alkalmazott mázakat is égessenek benne. Ezért is állíthatjuk bizonyosan, hogy alább bemutatandó mesterünk főművét, az ún. »Mátyás-kályhát« a budavári műhelyben készítette el (29. kép, ugyanez színesben: II. tábla).

Több, különböző méretarányú és mázazású csempetöredék azonos típusú kályhához tartozó darabjain bő redőjű palástban ülő — egyik kezében országalmát, másikkban jogart tartó —

férfi látható. Ennek az ábrázolásnak tükörképe is megtalálható leleteink között. A kisebb méretű csempékhez tartozó fejek közül kettő előkerült. A nyitott koronás, kétoldalt csigásan omló hajzatú fő Hunyadi Mátyás képmása. Mátyás hiteles ábrázolásai közül a bautzeni szobormű felfogásához áll legközelebb. Már ezért is a nagy uralkodó hiteles, természet után készült képmásának kell tekintenünk. A királyt idősebb korában ábrázolja. Arckifejezése fölségességet tükröz. Az arc fehér — türkizesen elszíneződött — ónmázzal borított. Aranysárga ólommazas koronájának festékje a fehér húsfelületre becsorgott. Ilyen becsorgásokat és összefolyásokat látunk a többi darabon is, a vegyesen alkalmazott mázak határvonalainál. A »Mátyás-kályha« egy másik töredékes darabján a csempe felső, hiányzó részének irányából a mangánszínű lecsorgások majdnem teljesen elfödik és elszínezik az eredeti fehér alpmázát. Más darabokon a zöld és sárga ólommaz uralkodik, s csak a húsrészek fehérek. Mesterünk tehát nem tud még szabadulni a régi máz gyakorlatától. A gótizáló, architektónikus keret is arról tanúskodik, hogy középkori iskolázottságú mester műve áll előttünk. Pedig a királyi alak térdeiről dús redőkben hulló köpeny formaadása bizonyítja, hogy művészünk a stilizálás korlátaiból felszabadult, az új művészettel már bizonyos módon ismerős egyéniség. A redők pompás plasztikai játékát a mázak és színek ragyogása szerencsésen fokozza. A teljes sorozatokból összeépített mű a palota egyik díszé lehetett.

A »Mátyás-kályha« mesterének művészi teljesítményét messze felülmúlja azonban megtalálói jelentősége. Amint a világ Luca della Robbiában tiszteli a majolikakészítés atyját, mert először alkalmazta az ónmázat plasztikai műveinek díszítésére, mesterünk is az első, aki a hófehér ónmázat a kályha dekorációs eszközévé teszi. A gondolat a maga idejében merész és újszerű lehetett. Megfelelt azonban a reneszánsz természetutánzó törekvésének, miután az arcok, kezek és az emberi test ruhátlanul hagyott húsfelületei a valósághoz hűen fehér színűek lettek. Az ónmáz alkalmazása nemcsak a fehér, hanem a kék és a mangánviola szín előállítását is lehetővé tette. Az eladdig egyszínű — rendszerint zöld — ólommázzal borított kályhacsempék alakjainak, jeleneitnek, címereinek az új, többszínű máz a realista előadás előfeltételét adta meg. A jellemzően színpompás későközépkor az intérieur legfontosabb díszét, a kályhát nem tudta felszabadítani



30. kép. Vegyesmáz kályhacsempe-töredék lovagló párral



31. kép. Kályharészlet a »Vadember« és »Jacobus« ábrázolásával. Budai műhely

az ólomház használatából eredő monoton színhasználat alól. A reneszánsz, amely a középkor színpompáját tovább fejlesztette és a valósághoz viszonyította, pazar dekorációs eszközt talált mesterünk újításában.

Mesterünk találmánya tehát korszerű volt és nemcsak Budán aratott kétségtelen sikert, hanem — mint látni fogjuk — messze földön elterjedt, és követői nyugtalan vágyakozással igyekeztek utánozni. A magyar művészettörténetnek nem akadt Vasarihoz hasonló nemzeti büszkeséggel telt krónikása, aki — Luca della Robbiához hasonlóan — az ő nevét is megörökítette volna az utókor számára. A mai szakirodalom művelői pedig — mint azt a Hirschvogel—Nickel—Reinhart-vitából láthattuk — versenyt találgatták, ki lehetett az a személy, aki az Alpoktól északra elterülő országokban az ónmázás eljárást először meghonosította, s melyik földé a dicsőség, ahonnan a tarkamázás keramika útjára indult.

Nagy mennyiségű vegyesmázás töredékünk van, amely mesterünk munkaszakaszának termékei közé sorolható. Arcok, kezek, ugró ló lovasával, táncoló ifjú s meztelen nő alakja em-



32. kép. Majolika padlótégla. Buda

33. kép. Majolika kályharészlet,
táncoló alak töredéke. Buda

líthető közülük. Még mindenütt a zöld ólomház uralkodik, ez alkotja a háttér, sokszor az alakok ruháit is. A jellemző türkizfoltos fehér ónmáz csupán az arcokon, kezeken, a ló testén stb. jelenik meg. Ebben a munkaszakaszban készülhetett még a vajdahunyadi vár számára a Szent László lovasalakját ábrázoló vegyesmázás csempe is, amelyet a múlt század végi műemléki rekonstrukció alkalmával ástak ki.

Itt voltak-e még az olaszok, vagy közülük valaki, amikor e kályhák készültek? Nem tudjuk teljes bizonyossággal megállapítani. Az ónmáz alkalmazásának forrását az olaszokkal előbb is együtt dolgozó magyar fazekaslegények is átmenthették a kályhagyártók számára. De párhuzamosságot is feltételezhetünk.

Ennek a nagyjában egységes jellegű munkaszakasznak döntő jelentősége — mint már említettük — nem is a készítmények művészi vagy ipari minőségében, hanem az ismeretlen magyar mester újításában rejlett. Ha egyelőre nem is tisztázható ez időszakban a műhely belső képe, annál kétségtelenebb, hogy a következő gyártási periódusban a magyar fazekasok már véglegesen birtokukba veszik a majolikaégető kemencéket.

Következtetéseinket a budai kályhagyártás messze földön kimagasló alkotásából vonjuk le, amelyet — könnyebb érthetőség kedvéért — »genre-képes« kályhának nevezünk el.

Csempéink tükrében vagy hengeres fülkéiben már alig akad bibliai téma. Eddig egyedül a »Jakab«-csempe nevezhető ilyennek. Az igen nagy méretű lapon félalakban ábrázolt mondat-szalagot tartó férfi, inkább Mátyás humanistái egyikének portréja lehetne, mintsem áhítatot keltő szent vagy próféta. A sárga ólomházzal színezett mondat-szalagon + JA + COB + PRO + minuszkula betűk. Barázdásredőjű köntöse és fövege mangánviola, a húsrészek fehér ónmázborításúak, s a tagolatlan vályúzatok keret ismét ragyogó arany-sárga ólomházzal tündököl. Előzően tárgyalt csoportunkkal szemben a csempéfelület túlnyomó részén már majolikamáz látható. Megfordult tehát a régi és az új ház alkalmazásának aránya. Ezt a kályhacsempét fazekasaink az új eljárás legbensőbb birtokában hozták létre. A vegyesen felrakott mázak találkozásainál a mázbecsorgások egész csekélyek és nem zavarják a mű élvezetét. A használt ónmáz anyaga



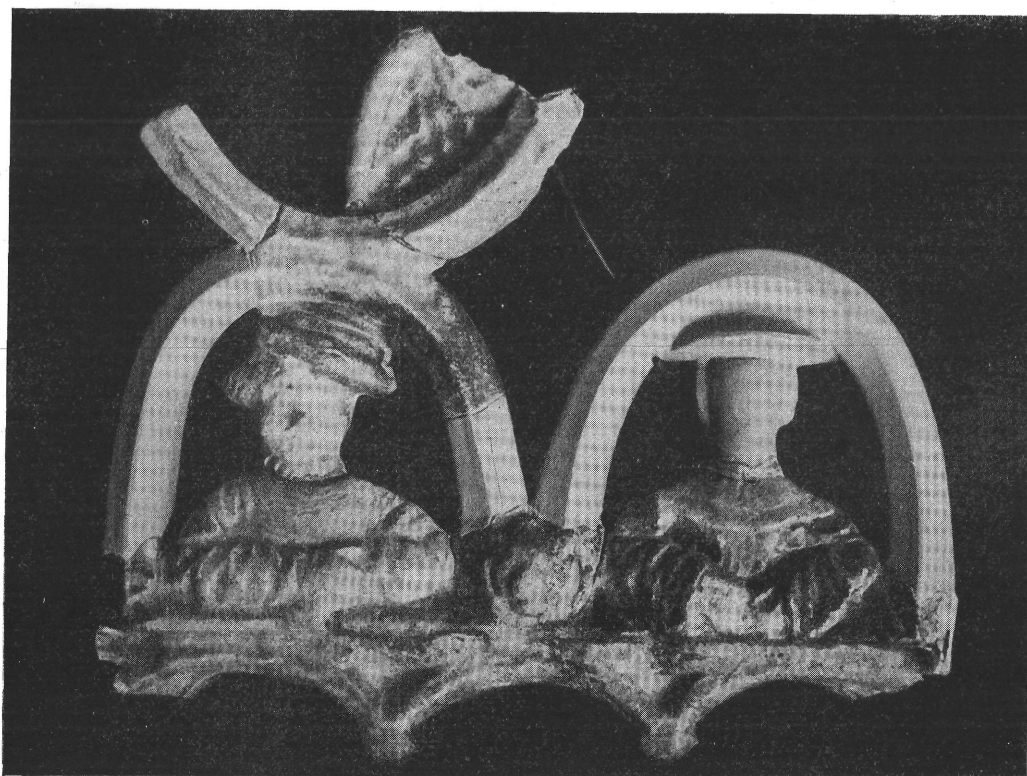
34. kép. Kályhacsempe-részlet Dávid alakjával. Buda



35. kép. Kályhacsempe-részlet udvari hegedűs alakjával. Buda



36. kép. Szatírfej. Vegyesmázás kályharészlet. Budai műhely



37. kép. Kályhapárkány-részlet Esztergomból. Budai műhely

tiszta és hófehér : az ónolvasztó kemencében végzett művelet gondos. Bár az ólommáz alkalmazásáról nem mondanak le véglegesen, a régi máz káros technikai sajátságait legyőzik és a benne rejlő művészi hatásokat kiaknázzák. Műhelyünkben ismét kifogástalan áru készül : a magyar fazekasok elsajátították az olasz titkot és új szerepet osztottak ki számára. A mintaszerűen előállított dísművek alkotói olyan áruval lepik meg uralkodójukat, amilyent eddig sehol a világon senki nem készített.

E magyar műremek szívfájdító pusztulásából megmaradt és föllelt töredékek témáikban egy hedonista udvari kultúra emlékét őrzik. A táncoló pár nőalakja, a vademberek, a hegedülő zenész, a páncélos lovas a szemérmetlen táncot járó öreg tematikai összefüggését már nem értjük, vagy nem is volt ilyen. A középkorban használatos mintakönyvek lapjainak ötletszerű ábrái ezek, dús erejű plasztikai feldolgozásban. Az ismeretlen földrészek lakóinak mitikus vademberei éppúgy nem rémítenek meg már senkit, mint a vallásos témák sem azért vannak itt, mintha bárki is hinne bennök. Nem a budai humanisták állították össze az ábrázolás tárgyait, hanem maga a középkori műveltségű mintázó mester. Ami újat belevitt művébe, az az egyéni modern szobrászi kifejezés. Két kor határán áll : már nem gótikus és még nem reneszánsz, mint ahogy nem német és nem olasz. Rutinos mintázási készségét és művészi helyét a legmeglepőbbben az a -- keramikai méreteken -- monumentális férfifej szemlélteti, amely valószínűleg a kályha egyik sarokdísze volt. A középkori



38. kép. Oroszlán idomú kályhaláb. Esztergom



39. kép. Udvari bohóc. Vegyesmáz kályhacsempe. Esztergom. Budai műhely



40. kép. Királyábrázolásos kályhacsempe a kiegészített párkányrésszel. Esztergomi lelet. Budai műhely

dóмок vízköpő Belzebúbja vagy a gúnyos vigyorú Pán isten, esetleg egy magyar udvaronc modenai karnavál-álarcban, sőt talán maga a művész? Az előadás néhol vad hevülete, mint a parittyás ifjú Dávid és a táncoló öreg ábrázolásán látjuk, lírai muzsikává szelődül a táncot lejtő pár nőalakjának lágy mozgásában. Kétségtelenül szatirikus jellemrajzot ad az ostoba ábrázatú lovag képében. A táncoló hegedűs sommásan kezelt arcának fáradt mosolya a szegény, elgyötört udvari komédiás sorsát fejezi ki épp úgy, mint később Brueghel fojtott forradalmi genre alakjai. Mint további művein látni fogjuk, ahol az udvar árnyékában élő nép fiainak alakjait mintázza, a tekintetekbe gúny és bölcsesség vegyül és néma ítélet. Mesterünk nem tudja urait dicsőíteni, legfeljebb olyan nyers tréfákkal szórakoztatja őket, amilyeneket megértenek. A szoknyáját felemelő és meztelen szeméremtestét mutogató táncot járó öreg triviális előadása úgy látszik a platonisták fennkölt szellemű társaságát jól szórakoztatta.

Valószínű, hogy a sárga ólomházzal borított és fekvő oroszlán alakját mutató töredékeink ennek a kályhának lábazatát képezték. Az aranysárga ólomház oly világító fényességű, hogy versenyez az ötvöszománé ragyogásával és a drágakő csillogásával. Ilyennel festette mesterünk a keretléceket, amelyeket egyes példányokon fehér, legallyazott, pálcára kúszó folyondár mértéktartó eleganciával ékesít. Az antimonból, illetve feketeborostyánból nyert barna és fekete mázat a jellegzetesen mintázott barázdás ruharedők, csizmaráncok és hajzatok festésére használja. A kályhafiókok alapanyagát néhol a jellegzetes és Budán mindig szereplő vörös, égetett agyag alkotja, s csak erre rakja fel a lágyabb, finoman mintázható sárgás agyagot. Nem használ sokszorosító dűcot, minden kályhalapot a maga kezével mintáz meg. Ujjainak lenyomatát a hátoldal felületei néhol megőrizték.

Az esztergomi 1934–1936. évi ásatások leletei között több, mesterünk kezétől származó kályhafiók töredéke található. Az esztergomi kályha kétségtelenül a budai műhely terméke: mind az alapanyag, a mázak, mind a modellálás és a művészi felfogás is a »genre-képes kályha mesterének alkotása mellett bizonyít. Az esztergomi díszkályha is hatalmas, aranysárga mázzal leöntött oroszlánidomú lábazon állt. Az egyes lapok keretelése is a budai példányokkal egyeznek. A számos ruharészlet, fej s más töredék közül kiegészíthető volt egy turbános, jogart tartó bibliai király mellképe (40. kép). Továbbiakban egy bohócos csempe érdemel figyelmet és az áttört párkánydísz kecses nőalakokkal ékesített részlete. Utóbbi motívum még egyszer felbukkan majd mesterünk oeuvrejében, de ennek tárgyalása túlvezet hazai leletanyagunkat ismertető fejezetünkön,

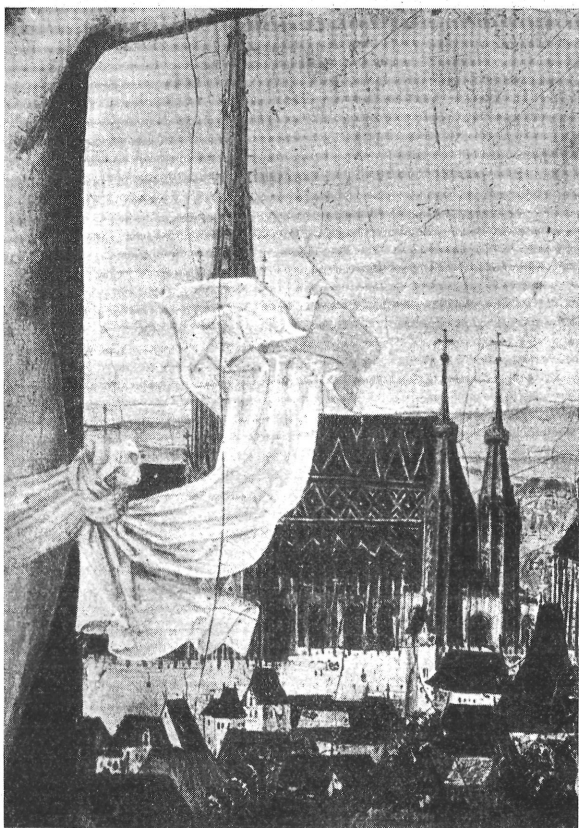
*

Kutatásaink azt mutatják, hogy mialatt a fent ismertetett mesterművek készültek, a budavári majolikaműhely üzeme továbbra is fönntartotta eredeti rendeltetését s az alapításkor már megkezdett épületkeramikai termelést folytatta.

Hunyadi Mátyás 1485-ben bevonult Bécsbe. Bonfini szerint ott díszes épületeket, kutakat, függőkerteket és művészi alkotásokat emeltetett. Mátyás bécsi műalkotásai nyomtalanul elpusztultak, vagy ismeretlenül lappanganak. Feltehetjük azonban, hogy a nagy uralkodó személyéhez méltó alkotásokkal akarta a legyőzött nép csodálatát felkelteni.

Johann Mattias Testarello delle Massa, a bécsi Stefansdom legrégibb történetírója a XVII. században feljegyezte, hogy a dóm oldalhajóit és tetőzetét III. Frigyes, ill. Hunyadi Mátyás készítette.⁴⁰ Hans Tietze — a Stefansdom modern monográfusa — és több újabb osztrák kutató bizonyítani igyekezett, hogy Testarello és a régebbi irodalom az oldalhajók építésében téved. Szerinte Hunyadi Mátyás *csupán* a dóm jellegzetes tarkamázás tetőzetét készítette el.⁴¹ A vörösbarna, zöld, fehér és kék cserepekkel fedett karakterisztikus tető, az egykori ábrázolások tanúsága szerint már 1490-ben készen van.⁴² (41. kép.) Ez a bizonyítás Mátyástól elvitat egy építkezési fázist, de ugyanakkor varázssvesszőt ad kezünkbe, hogy a budavári majolikagyártó műhely hiteles termékeit idegen földön tovább keressük.

A bécsi Stefansdom fehér és kék tetőcserepei csak ónmázás készítmények lehettek. Ilyeneket ekkor — az Alpoktól északra — csak Budán tudtak előállítani. A budavári műhely — mint már láttuk — a visegrádi nyaralópalota tetőzetéhez hasonlókat készített. Az esztergomi ásatások során is kerültek elő ilyen fehérmázás tetőcserepek, amelyek nyilván Hyppolit 1487–1490 között



41. kép. A bécsi Stefansdom egykorú ábrázolása

folyó palotaépítkezésekor kerültek Esztergomba. Diósgyőrben, a vár feltárásakor számos fehér, krómsárga és zöldeskék ónmázaz tetőcserep-töredéket találtak.⁴³ Visegrád, Esztergom, Diósgyőr és Buda tetőcserepeit össze hasonlítva megállapítottuk, hogy ezek más-más égetésből valók lehetnek ugyan, amit a színek variációi tükröznek, de a vörösre égetett budai agyag és a máz megjelenése mindenütt azonos. Diósgyőr a királynő kedvelt birtoka, amely 1482-ben Bernardo Monelli — Beatrix bizalmasának — kapitánysága alatt állott, aki utóbb mint az özvegy királyné óbudai várának palotagrófja hal meg 1496-ban, s szép reneszánsz sírkövét a Vármúzeum őrzi.

Ahol majolikakészítményt tárt fel eddig a kutató ásó, mindenütt Mátyás és Beatrix személyes szerepével vagy az uralkodói kegy megnyilvánulásával hozható az kapcsolatba. A budai műhely valóban királyi manufaktúra volt, amely Buda városának virágzó reneszánsz kori ipara és kereskedelme számára ösztönzést adhatott, de versenyt nem jelentett. A virágzás Mátyás udvari kultúráját jóval túlélte. Egy épp ideillő adat szerint 1509-ben vita támad Gergely budavárosi tetőfedőmester és a garamszentbenedeki konvent között a cserepezési munka körül.⁴⁴ Bizonyíték ez arra, hogy Buda

még ekkor is jelentős építőipari kapacitással rendelkezik, valamint példa a cserepáru távolsági szállítására. A szekéren való fuvarozás helyett itt nyilván a Duna segítségét vették igénybe. Vízi úton szállították minden bizonnyal az uralkodó által Bécsbe rendelt majolikamázaz tetőcserepeket is. A Duna, amely annyi ipari árut szállított már lefelé a német városokból a cserebé föl vitt terményekért, — e csodás korszakban — mintha megfordította volna hajkait : a gazdag Magyarországból szállított ipari árut a legyőzött osztrák tartományoknak.

Így juthattak a budavári műhely termékei Bécsbe, s minden bizonnyal megfordultak ott velük műhelyünk fazekasai is. Köztük — okunk van ezt hinni — maga a »genre-képes kályha mestere« is.

Amint az osztrák agyagművesség érdemes kutatója, Alfred Walcher von Molthein följegyzí, az 1900-as évek körül egy kis bécsi műkereskedésben csodálatos vegyesmázzal festett figurális kályhafiókokat bocsájtottak áruba.⁴⁵ A csempék a bécsi Stefansdom sekrestyéjének lebontott kályhájából valók voltak. Egy párat maga megvásárolt belőlük,⁴⁶ más darabok a bécsi Figdor-⁴⁷ és a prágai Lanna-gyűjteménybe kerültek.⁴⁸ Néhányat megszerzett belőlük a bécsi Iparművészeti Múzeum (42 — 45. kép).

Később hasonló stílusú csempék bukkannak föl Ausztria több helyén, elsősorban a Bécs — Morvaország közötti átjáró völgyben : Mühlviertelben. Ezek közül egyes fiókokat egy osztrák gyűjtő Raurisból való kályhájába illesztett, mások mint salzachtali, salzburgi, kremstali és mühlvierteli készítmények szerepeltek, anélkül, hogy osztályozásuknál a rajtuk levő fehér ónmáz s más szembezőkő stílkritikai sajátosságok közös gyökerét figyelembe vették volna. Vannak közöttük későbbi lenyomatok egyszínű mázzal, vannak, amelyeknek reliefszítését víztartó és hűtőedények, az ún. »borhidegítők« falára nyomták rá. Maga az osztrák szakirodalom a legnagyobb tétovázást árulja el származási helyükkel kapcsolatban. Walcher von Molthein végül egy késői cikkében 20 évre visszanyúló kutatásait és közleményeit visszavonja, a kályhafiókok nagy részét a waldhauseni



42—45. kép. Kályhacsempék vegyesmázás eljárással a bécsi Stefánsdom sekrestyéből. Budai műhely

(Felső-Ausztria) kolostor kályháiból való csempéknek minősíti, és azokat a fiókokat, amelyeket össze tudott vásárolni, egy kályhává építi össze. A kályhába beépített Ádám-Éva és püspök ornatusban ábrázolt alakok nyilván egy más — a tükörhöz viszonyítva kisebb méretarányú és korábbi kályha — nyomódúcainak felhasználásával jöttek létre. Az összes fiókok méretei sem egyeznek egészen, a felépítés sem felel meg a kor kályhatípusának, a felső párkány és a baldachinok a sarokcsempék fölül hiányoznak, egyes darabokat egyszínű zöld ólommázzal öntöttek le (51. kép).

Egyes csempéket ő és Joseph Folnesics előbbi közléseiben 1500 előtti, 1500 körüli és 1500 utániaknak keltez. Készítésük helyéről semmit nem tud, de a lelőhelyek zöméből és egy műhlvierteli fazekasnál lelt nem egészen azonos, de hasonló nyomódúcból, felső-ausztriai származásának tartja az egész csoportot, és a legszebb osztrák kerámiai termékeként iktatja Ausztria művészettörténetébe. A hasonló durvább és elmosódottabb plasztikájú nyomódúc, illetve az ilyenmel megismételt példányok azonban csak az osztrák kismesterek másoló munkáját, az eredeti csempék későbbi sokszorosítását, a budai mester művészetének továbbélését bizonyítják. Az ónmáz eljárás elterjedésének útját — a Hirschvogel-teória bűvkörében — nem jól látja s annak datálási lehetőségét sem veszi észre. Nürnbergre gondol mint nyilvánvaló kiindulási pontra, nem törődve azzal, hogy Reinhart olaszországi útja 1533-ban játszódik csak le, Hirschvogelnek mint földmérőnek ausztriai szereplése 1535-re esik.⁴⁹ Azt sem ismeri föl, hogy az 1501-ből való hohensalzburgi díszkályhán a gótikus agyagművesség e legfőbb mesterművén még nem jelenik meg az ónmáz, következésképpen sem Nürnberg mint kiindulás, sem Salzburg mint közvetítő az olasz eljárás elterjedésében nem jöhet tekintetbe. Falke helyesen mutat rá, hogy a salzburgi díszkályha a gótikus művészet befejező akkordja, az ólommázás kályhák utolsó monumentális állomása. A bécsi és a felső-ausztriai fiókok egy haladottabb, új stílusképhez tartoznak, ha korábban keletkeztek is. Származásukat azonban sem Salzburg fejlett agyagművészete, sem az Ausztriát nyugatról övező államok középkori kerámiaipara nem magyarázza.

Viszont elég egyetlen pillantást vetnünk e művekre, hogy ráismerjünk a »genre-képes« budai kályha mesterének alkotásaira. A fülkék keretezéséül mérsékeltlen alkalmazott gótikus architektúra szolgál. Innen sejtjük, hogy a megrendelés előtt mesterünk Bécsben járt és a Budán elkészített kályha stílusát ezzel a kerettel a bécsi főtemplom architektúrájához hangolta. A sekrestye kályháján ábrázolt témák épp oly világias tárgyúak, mint aminőket a budai vagy esztergomi palota számára készített. Ahol találunk is bibliai témát, mesterünk szinte profanizálja alakjait. Szent Kristóf vidám vagabundus alakjában jelenik meg, gúnyos ábrázata a budai »genre-képes« kályha sarokdíszének, a szatírfejnek mása. Az óriás fürtöt cipelő Josua és Chaleb — két szőlőművelő paraszt sommásan mintázott arca — a budai »Jakab«-csempe rokona, a félrecsapott főveg és a barázdásan árkolt ruharedőik pedig úgyszólván hasonmásai a mi darabunknak. A Figdor-gyűjtemény »udvari bolondja«-nak ábrázatán a bölcsesség és az eszelősség megdöbbenő és nyugtalanító kifejezése honol. Tekintetében számonkérő ítékezés és megvetés. Ugyanaz a forradalmi hang ez, amelyet mesterünk a budai kályhán megütött. A Figdor-gyűjtemény másik darabján, a »kretén«-en hasonló felfogással találkozunk (46, 48. kép). Nem tévedhetünk nagyot, ha e fiókok első fogalmazását a budai »genre-képes« kályha közvetlen tartozékának tekintjük.

A legköltségesebb alkotások a Stefansdomból származó címetartó asszonyok. Viseletük alapján Moltheim 1500 körül keltezte ezeket, viszont Folnesics egy évtizeddel korábbra teszi keletkezésüket. A címetartó asszonyok fejének analógiáját a budai ásatások hozták napfényre. Két hasonló s mindenesetre azonos kéztől származó, baldachinos párkányról kikönyöklő asszony félalakját pedig az esztergomi feltárások juttatták kezünkbe (44 — 45, 60, 37. kép).

Mesterünk többször járhatott a császári székvárosban. A dóm sekrestyéjének kályháját valószínű, hogy az ő jelenlétében rakták össze. Mátyás uralkodása alatt 1486-ban egy tarkamázás kályhát állítanak föl a bécsi városházán, erre okleveles adat is van.⁵⁰ Nincs ugyan adatunk arra, hogy ez milyen lehetett, de ha mesterünk kezétől származó ausztriai provenienciájú csempéink aránylag nagy számára gondolunk, az összefüggés lehetőségét fel kell vetnünk.

A »genre-képes kályha mesteré«-nek további bécsi kapcsolataira a Stefansdom szentélyében álló ún. »régí stallum« is több utalást tartalmaz. Ernst Klebel a »Stefanskirche« karszékeinek monográfusa szerint a monumentális bútorzat Mátyás bécsi uralma alatt, 1486-ban készült.⁵¹ A stallum



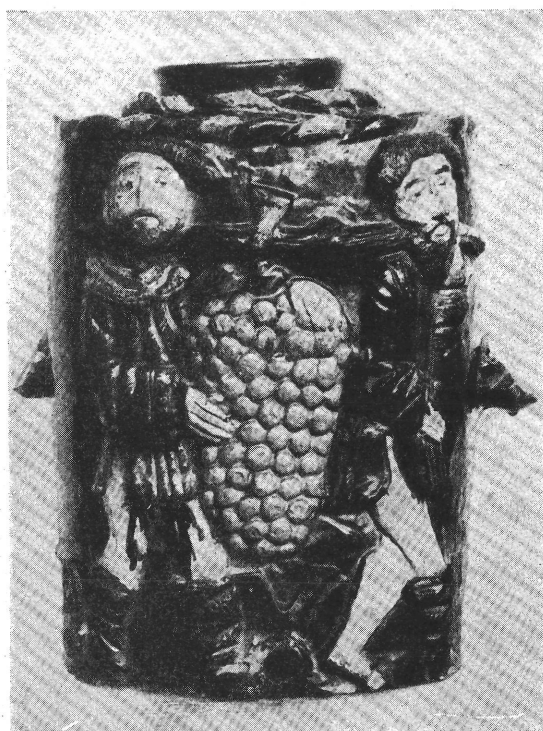
46. kép. Kályhacsempe a »Nyomorék« ábrázolásával
Bécs. Egykori Figdor-gyűjtemény



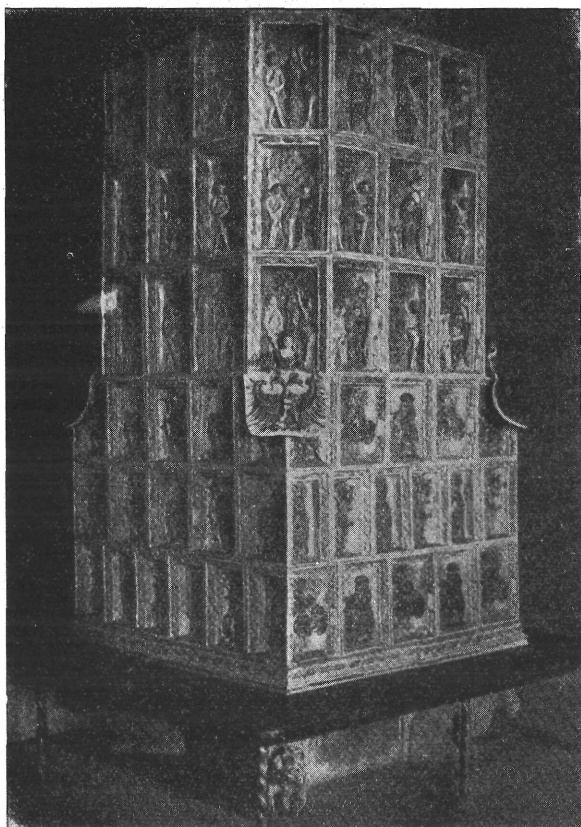
47. kép. Kályhacsempe zöld ólomházzal
Ausztria



48. kép. Kályhacsempe az »Udvari bohóc«
ábrázolásával. Bécs. Egykori Figdor-gyűjtemény



49. kép. Borhűtő edény »Josua és Chaleb«
ábrázolással



50. kép. Mázatlan kályhacsempe indadísszel. Ausztria

51. kép. Kályharekonstrukció. Egykori Walcher v. Molthein-gyűjteményből

gazdag figurális faragványaival és domborműveivel egyik legjelentősebb ilyenemű emlék. Több szakaszban készítették, szobrászati műveinek egy részét a Nicolaus von Leyden köréhez tartozó Michael Tichter faragta. Az alsó padsoron Hunyadi Mátyás címere díszelgett. E címet — Tietze és Klebel szerint — Miksa császár 1494-ben, Bianca Maria Sforzával kötött házassága után eltüntették onnan, és az ifjú uralkodópár sajátjaival cserélte föl azt. A stallum faragványai között két címertartó figura is van, egy főveges magyar vitéz és egy lépő herold, akik a hasított címet — »Geschpaltenem Schild (Ungarn)« — tartják.⁵² A fenti adatokat a magyar szakirodalomban még nem ismertették, és a magyar műtörténet eddig kiaknázatlanul hagyta a pompás plasztikai művek vizsgálatából adódható következtetések esélyét. Annyi eddig is kétségtelen, hogy a karszék készítéséhez Hunyadi Mátyásnak is köze lehetett, s feltehető, hogy a Bécsben forgó és a Stefansdomban dolgozó magyar művészek és iparosok az akkor folyó nagyszabású szobrászati mű készítése körül kapcsolatba léphettek a bécsi faragóiskolával. Anélkül, hogy ezúttal messzebbmenő következtetéseket óhajtanánk levonni, utalunk a stallum relieffaragványai közül az óriás fűrtöt cipelő Josua és Chaleb s azonos tárgyú kerámiai termékünk, a címertartó herold és a budai kályha parittyázó fiú Dávidjának, a főveges címertartó vitéz és a bécsi sekrestyekályha szintén keleties öltözetű Sámsonjának, az egyik falfaragvány páncélos vitézének és a budai páncélos lovagnak formai kapcsolatára. A redők kezelése és a csizmaszárak gyűrődései néhol ugyanazt a szobrászi módszert árulják el fában, mint amit a mi mesterünk agyagban tolmácsol. Lehetséges, hogy csupán közös mintakönyvet, az ún. »Heilspiegel«, a későközépkor legkedvesebb mintakönyvét használták mindketten. Fel kell azonban vetnünk azt a lehetőséget, hogy mesterünk, aki elsősorban szobrász volt, még pedig kitűnő szobrász, a Stefansdomban közelebbi kapcsolatba került a faragványokkal. A stílusrokonság azonban nem oly szoros, hogy azonos kézre vagy közvetlen átvételre gondolnánk, csak gyümölcsöző társulásra, amely mindkét irányban hasznos lehetett.

Ha mesterünk bécsi tartózkodását elfogadjuk, felmerülhet az a lehetőség is, hogy legényeivel otttelepedett, és a sekrestye kályháját, illetve a dóm tetőzetét a helyszínen készítette el. Ez volna az érem másik oldala, amelyet kötelességünk szintén vizsgálni, különösen, ha úgy tűnik, hogy e-

52. kép. Zöldmázos kályhacsempe címertartó lovag alakjával. Buda



mellett az álláspont mellett több okszerű érv szólhat. Így tudjuk, hogy Mátyás építkezéseinek súlypontja ottléte alatt Bécsbe helyeződhetett. Azt is láttuk, hogy uralkodásának vége felé a budai palota nyugati szárnyán — épp ott, ahol műhelyünk állott — átalakításokba kezd. Tehát a műhely működése épp ezért, legalábbis az eddigi helyen, meg is szűnhetett. Továbbá vizsgálnunk kell — a bécsi, ill. a waldhauseni asszonyalakos sarokcsempékre gondolva —, készíthettek-e a budavári királyi műhelyben Bécs számára kétfejú sassal díszített címert? Egyiken ugyanis az apátság Szent János-os, másikon a kétfejú sasos pajzsot tartják a Budán és Esztergomban már látott kecses asszonyok. Lehet, hogy a címerek között ott volt Mátyásé is, de az elveszett. A kétfejú sas viszont olyan címerkép, amelyet tudomásunk szerint Mátyás soha nem vett fel birodalmi jelvényei közé. Végül fel kell tennünk a kérdést, nem lett volna gyakorlatilag ésszerűbb az egész műhelyt kemencékkel együtt Bécsben újra fölláztatni?

Az így felvetett ellenszempontokat elemezve azonban más eredményre jutunk. A vízi úton való szállítás semmi különösebb nehézségbe nem ütközött. Különösen, ha csak az ónmázás cserepek exportjára gondolunk. Ezekkel csupán élénkíteni kellett a zöld és vörösbarna ólommal bevont példányok színjátékát, s utóbbiak a helyszínen is elkészíthetőek voltak. Majolikaégető kemencét építtetni Bécsben mindenesetre körülményesebb lett volna. Utalunk itt a Piccolpasso által hangsúlyozott titokra, amelyet az idegen városban a kikémlelés sokféle veszélye fenyegetett volna. Tekintetbe vesszük azt is, hogy az eredeti budai kemencét építő olaszok ekkor már nincsenek a király szolgálatában. A magyar majolikakészítő fazekasok ilyenmű kísérletezését épp ott, ahol a lehető legtökéletesebb munkával kellett tündökölni, nem tartjuk valószínűnek. E kockázatos sikeres vállalkozást különben is teljesen fölöslegessé tette a budai műhely működő üzeme. Ugyanis nincs semmi bizonyítékunk, hogy az ásatási feltárásból leolvasható későbbi átalakítás — amelynek befejezésére az 1502-es évszámot viselő ajtófaragvány utal — már ekkor olyan állapotba került volna, hogy a műhely működését be kellett volna szüntetni. Épp fordítva történhetett, a műhely funkciójának megszűnte után az elhagyott és kihasználatlan épületrész megújítását is szükségzerűen sorra vették. Hozzá számítjuk érveinkhez, hogy Mátyás a bécsi polgárságot nagyobb ámulatba ejthette a Budáról szállított s általuk soha nem látott kész műipari áruval, mintha az és az annak gyártására szolgáló kemence apródonként készül a szemük előtt.

Mindez vonatkozik a kályhákra is. Budán, ill. Esztergomban bizonyára több díszkályhát állított föl a »genre-képes« kályhák mestere. Ilyen megrendelést kaphatott a királytól, vagy a magyarpárti osztrák vezető emberektől Bécs és az osztrák főváros körzetében levő kolostorok apátságai részére is. A Frigyes császárral békétlenkedő magyarpárti osztrákok már több, mint egy évtizede keresik Mátyás barátságát és a magyar nagyhatalommal való kapcsolatokat. Karintiában, a Dráva és a Mura között a feudális latifundiumok várai már 1469-ben és 1471-ben megnyitják kapuikat Mátyás zsoldosai előtt, a salzburgi érseki birtokok az 1479-ben ratifikált szerződés által jutnak a magyar uralkodó kezére, Sankt Pölten 1481 óta hódol a királynak, aki »hű városának« címet adományoz.⁵³ Tévedés tehát a nyugat felé irányuló magyar befolyást csupán 1485–1490 közé, Mátyás tényleges bécsi uralma öt évére korlátozni, mint ahogy tévedés azt hinni, hogy a magyar uralkodó halála után ezek a kapcsolatok egyszerre végetértek. A »keleti szomszéd« mintegy félszázadon át a legkomolyabb tényezőként szerepelt a kis nyugati tartományok egén, s Morvaország, Szilézia, Csehország, Lausitz s az osztrák országrészek horoszkópjában a magyar csillag hol ijesztő, hol csábító fénnel tündökölt.

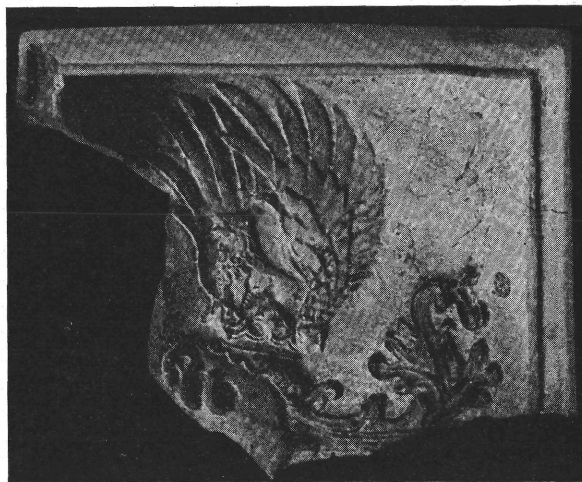
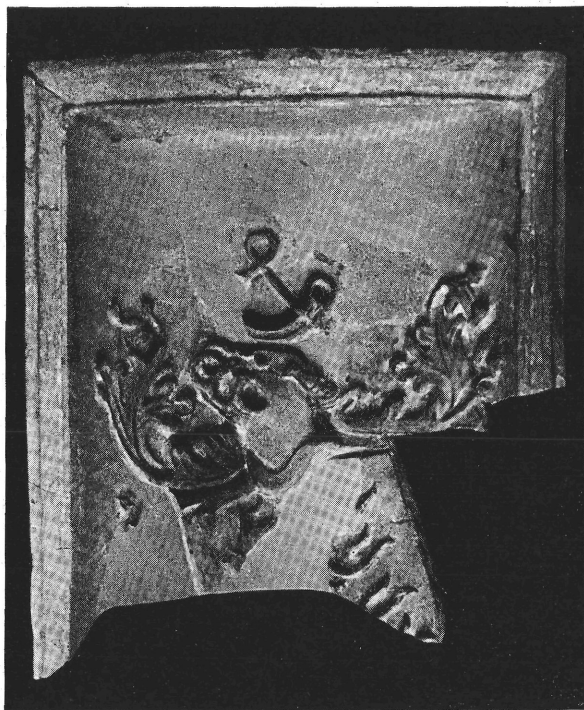
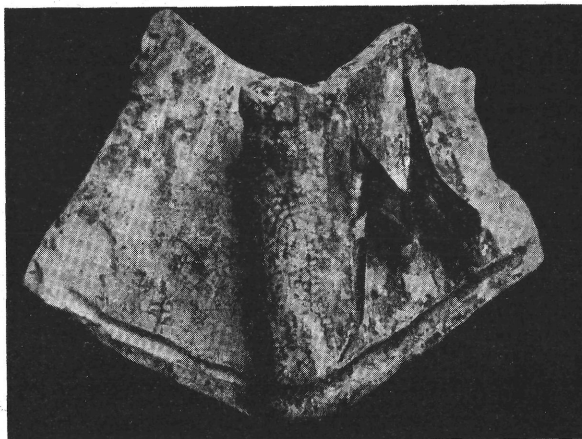
A magyar kutatást alig vonzotta eddig ez a sokat ígérő feladat. A waldhauseni augusztinus kolostor ez időben működő apátjainak, II. Erhardnak (1475–1487) és Johann Saumarkternek (1488–1490) kapcsolatait sem a bécsi Stefansdommal, sem Mátyással nem ismerjük. Lehetségesnek tartjuk, hogy a kolostor a pompás kályhát közvetlenül Mátyástól nyerte ajándékkul, amint-hogy ily viszontajándékozásra is van példánk, midőn a göttweigi kolostor apátja, Laurenz Grueber a kolostor klenodiumai közül 3 aranyozott ezüst keresztet, 2 úrmutatót, 1 kelyhet és 1 ezüst mellszobrot ad a királynak.⁵⁴ Az eddigi osztrák keramikakutatók közléseiből nem világlik ki meggyőzően az sem, hogy mely fiókokat tartják a Stefansdom sekrestyéje, a waldhauseni kolostor és a mühlvierteli állítólagos kályha hajdani tartozékának. Molthein e kályhák jellemző sajátságainak nevezi a fiókok szerkezeti megoldását, mert hasonlót más osztrák kályhákban nem látott. Arra a

formai sajátosságra gondol, amelyben a félhengerekből képzett fülkés alakzat és a sima tükrű csempe típusa egyesül. Így minden tükörlapos csempén hátul zárt félhengeres test van, amelybe belülről szűk nyíláson át áramlik a forró levegő. E technikai ötlet a kályha lehűlési idejét csökkentette és a fűtést jelentősen gazdaságosabbá tette. Ez az Ausztriában egyedülálló példa azonban a magyarországi gyakorlatban általános, és a már említett Zsigmond-kori címeres fiókok között is ilyeneket találunk.

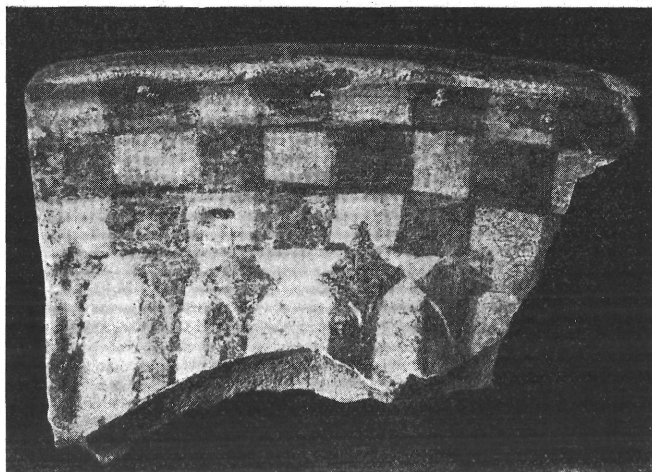
Az elmondottakon kívül további indokaink vannak, hogy a szóban forgó ausztriai példányokat is a budai műhely termékeinek tartjuk, nevezetesen a kétfejű sassal díszített példányt is, mert a címerállat véleményünk szerint királyi kegy folytán, de mindenesetre a magyar uralkodó jelleméből folyó jóindulattal párosult bölcs taktikai megfontolás révén került az egyik kályhára.

Ugyanis mesterünk egy másik budai művén páncélos vitéz egészalakos domborművé képe látható. A több példányban szereplő csempe egyik, részben kiegészített példányán, látható a pajzs — az ez esetben perdöntő kétfejű sassal.⁵⁵ (52. kép).

A külföld számára Budán készített remekművek jelentik műhelyünk legszebb diadalát. Ez volt a csúcspont, a magyar reneszánsz keramika ragyogó színjátékának méltó jutalma.⁵⁶



53—56. kép. Kályhacsempék részben ónmázás bevonattal. Buda



57. kép. Majolika kályharészlet. Buda

Mialatt a »genre-képes kályhák mestere« e bel- és külföldi megrendeléseknek eleget tesz, a műhelyben tovább folyik a kísérletező munka. E tevékenységről négyfajta emlékünknél tanúskodik, mind a négy új állomás a majolikamáz alkalmazásának módszerében.

Az első félhengeres kályha-csempe-fülke, a mező közepén pajzsban kékkel és zölddel festett kürt és agancs, másikon tollas szárnyak között nyitott sisakrostélyon álló oroszlán. A címer két oldalán lágyan hajladozó gótikus levélsallang. A finom átmenetekkel kiemelt, ragyogóan mintázott dombormű dekoratív szobrászatunk valóságos remeke. Itt a pasztellszínekben tartott

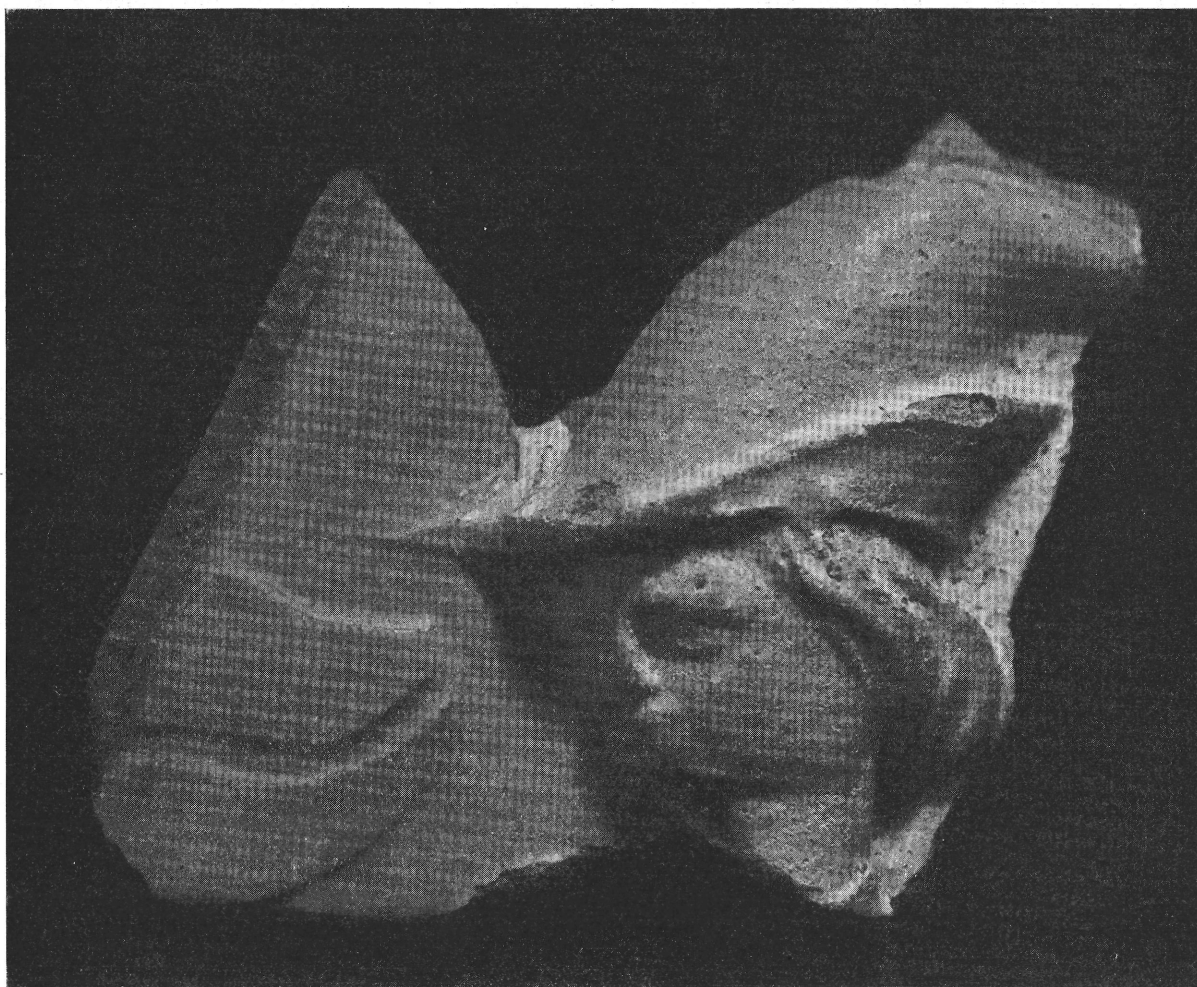
ólommáznak a fehér ónmáz alaptól való elválasztására a felemelt relief szolgál.

A második hasonló idomú fióknál a vegyesen alkalmazott mázak elválasztását mély ítéssel oldotta meg a mester. A közepén elhelyezett figura meglehetősen szabad felfogású kiegészítés, így bővebben nem foglalkozunk vele. A fiók hátterén »relief en creux« modorban fehér és égszínkék mázzal festett olasz quattrocento szövetmintát — az ún. nyírott bársonyok mustráját — utánózta. (Lásd a kötet borítólapját.)

A harmadik olyan újítás, amelynek csak száz év elteltével a winterthuri kályhások között akadt folytatója Svájcban. A kályhapárkány fehér ónmáz borításán világoskék kockázott mintát és minuszkulás betűrészeket festettek kontur, relief és más elválasztás nélkül.



58. kép. Kályhapárkány-részlet színes rozettákkal. Buda



59. kép. Kályharészlet. Fej fehér ónmázzal. Buda

Ez tehát az *első* olasz majolikaedények festői eljárásának megfelelő kályha. Az ecsetkezelés és a máz a hollós-besztercei oroszlanos Mátyás-padló magyar mesterének stílusához áll közel.

E három technikai variánson kívül van egy töredékünk, amely magas domborműben mesterien mintázott kucsmás fiatal férfi fejét örökítette meg. A csempét egyszínű fehér mázzal öntötték le. A kályha a maga makulátlan fehérségében csodálatos élményt nyújthatott. Ha jól sejtjük, ez volt az *első* szintiszta fehér ónmázzal borított m a j o l i k a k á l y h a, amellyel a budai műhely ajándékozta meg a kortársakat (59. kép).

A felsorolt emlékek alapanyaga a műhely által közönségesen használt vörös, durva agyag. A fehér ónmáz alól ez a vörös alap sokhelyt finoman átvilágít. E fehér színben domináló kályhák a palota vörös márvánnyal diszített termeiben az aranyozott mennyezetek alatt elragadó hatást válthattak ki.

Alig hihető, hogy Hunyadi Mátyás az általa alapított majolikakészítő műhelyt, amely annyi műértékkel gazdagította a budai palotát s amely oly sok dicsőséget szerzett az alapítónak is, nyomósabb ok nélkül megszüntette volna. A palota átalakításának munkaszakaszai teljesen homályosak. A trapéz alakú díszudvar nyugati oldalának vörös márvánnyal való beborítása érintetlenül hagyhatta-e az épületsor legvégső, északi sarkán álló műhelyt, vagy sem — nem tudjuk. Úgy gondoljuk igen. A kemencék, a munkahely áthelyezésére, épp ez utolsó, legtermékenyebb tevékenysége közben, alig gondolhatunk. Miután — mint a következőkben látni fogjuk — a »genre-képes« kályha mesterének működése Budától távol, később is kimutatható: a vezető mester halálában



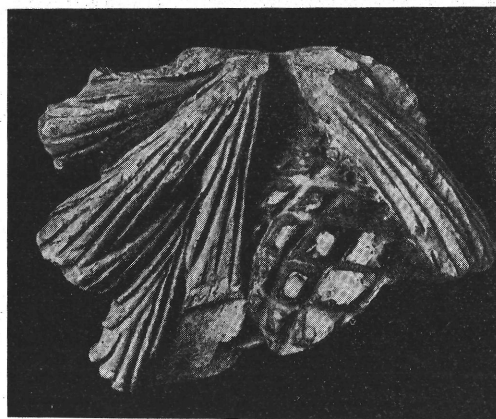
60—61. kép. Kályhacsempe-részletek női fejjel. Buda

sem kereshetjük a műhely megszűnésének okát. Legkézzelfoghatóbb magyarázatot lelünk magának az uralkodónak elhunytában. Valószínű, ekkor szélednek szét a műhely munkásai, ekkor szakad el Budától az utolsó nagy mester. Bontócsákányok fejtik szét a kemence fölépítményét, elfalazzák a tüzelőnyílásokat, lesüllyesztik a műhely szintjét, terazzóval borítják és átvakolják az egykori munkahelyet, ahol hajdan olaszok és magyarok, mesterek és legények forgatták a korongot, mintázták a puha agyagot, festették a ragyogó színekbe áttüzesedő különös árut, a majolikát. Mátyás halála után még tizenkét esztendő telik el, ameddig a volt műhelyépület végső átépítése befeződik. Ulászlót, az utódot, nem ösztönzi az Itáliában ekkor pompásan kivirágzó majolika ipar felújításának eszméje. Az elárvult műhely fazekasai szétszéledtek. Kelet, észak és nyugat felé viszik széjjel Hunyadi Mátyás majolikagyártó műhelyének fortélyait, — mondhatjuk már, nem az olasz, hanem a budai műhely titkát.

*

A műhelyről szóló ismertetésünkben megjelöltük a műhely topográfiai helyét, az ott folyó munka különleges sajátjait és az olasz s a magyar mesterek működését. A termelvények három fő csoportja, a padlócsempék, a majolikaedények és az ónmázzal díszített kályhák emlékényaga szolgáltatta a történelmi rekonstrukció tartószerkezetét. A budavári majolikaműhely életrajza nem volna teljes, ha még egy kérdésre nem kísérelnénk meg feleletet adni: *mikor működött a budai műhely?*

A műhely kronológiájának összeállítása rendkívüli nehézségekbe ütközik. Nemcsak, hogy nincs közvetlen évszámunk, de sem a forrásokból, sem az emlékényagból ilyen nem adódik. Külön balszerencse az is, hogy Mátyás budai és visegrádi palotaépítkezéseinek nincsenek pontos évszámai. Szintúgy nem tudjuk Báthory Miklós püspök (1475—1506) váci reneszánsz stílusú átalakításainak közelebbi időpontját sem. Így műhelyünk működési idejét csak a közvetett adatokból adódó következtetések valószínűségével határolhatjuk el.



63. kép. Tobozos díszű kályharészlet
vegyesmázzal. Buda

62. kép. Kályhacsempe-töredék
táncoló nő alakjával. Buda

A műhely fennállását — két évszám, két biztosan álló határkő — közé iktatjuk. Egyik a Mátyás és Beatrix esküvője körüli időpont : az 1475—1476-os évek. Miután ugyanis a padlótéglák faenzai stílusú csoportján túlnyomóan az Aragoniai ház, tehát Beatrix emblémái vannak, a házasságkötés ideje előtt aligha készíthették azokat. A másik évszám annak a nyugati palotaszárnynak az átépítéséről tudósít, ahol a műhelyt, ill. a háromosztatú kemence égetőtereit az ásatás napfényre hozta. Az 1502-es évszámot viselő kőfaragvány tehát a műhely működési lehetőségének legvégső határát adja meg.

A két dátum közötti 25 esztendő azonban le kell szűkítenünk. Tudomásunk szerint a palota reneszánsz stílusú átépítése Beatrix megérkezése után és csak fokozatosan indult meg. Tudjuk azonban, hogy ezeknek az újjáalakításoknak műhelyünk mintegy függvénye volt. Az olaszok Budára csalogatása is valószínűleg a király házasságával szélesedett ki, s az itáliai összeköttetéseknek, esetleg Beatrix személyes kapcsolatainak műve. Ily módon a megindulást az 1480 körüli időre tehetjük. 1476 és 1480 között telnek el azok az évek, amikor az Itáliából importált majolikaáru Mátyás vonzalmát fölkelti és benne a műhely felállításának szükségességét megérleli. A műhely feloszlását viszont jóval korábbra, a Mátyás élete végén megkezdett átalakítás első időszakára rögzítjük. Ez az időpont közvetlen 1490 előtt lehet, tehát leszűkített időtartamunk 1480—1490 között fekszik.

Ha segítségül hívjuk emlékanyagunk stiláris sajátosságait, akkor azt látjuk, hogy a padlótéglák és edények díszítményei általában megfelelnek a nyolcvanas évek itáliai gyakorlatának, de a mintakészlet megjelenése pontos időmeghatározásra nem használható. Közelebb jutunk a kérdéshez, ha a Corvina-műhely közreműködéséből adódó lehetőségeket vizsgáljuk. A művészi kivitelű, helyesebben kódexminiátor kezevonását őrző csempetöredékek általában a felső-olaszországi hatás betörését, tehát késői időpontot jelölnek keletkezési évként. Vegyük csak a Lambachból a Széchényi Könyvtár birtokába jutott Kálmáncsehi breviárium legvalószínűbb készítését, amelyet Hoffmann Edit 1487-re től ki. A Leon Battista Alberti-kézirat 1485—1490 között, a müncheni Béda 1490-ben keletkezett. Ugyanakkor azonban a kálmáncsehi kódex festője, aki a legnagyobb befolyással volt műdarabjainkra, Franciscus Kastleo Ithalico de Mediolano, 1474—1495 között

működött, a madocsai apát köréhez kapcsolható, Budapesten őrzött Trapezuntius viszont 1481-ben készült.

E tág időköz tehát azt mutatja hogy a Corvina-díszítmények és a majolikadekoráció közötti összefüggés is csak relatív kronológiát biztosít. Valószínűvé teszi, hogy a majolikaműhelyhez kapcsolható kódexfestők közreműködése körülbelül az 1480—1490 közötti évekre esnek.

Mátyás 1485-ben foglalja el Bécset, 1486-ban még Wiener-Neustadtot ostromolja. Nyilván csak ezután kezdhet hozzá a bécsi építkezésekhez. Biztosan tudjuk, hogy bár építkezések még 1489-ben is folytak, a budai és visegrádi paloták — a nagy ausztriai hadjárat előtt — teljes fényükben pompáztak, bennük természetesen műhelyünk készítményei is. 1485 körül tehát műhelyünk már bizonyossággal működött. A Stefansdom tarkamázás tetőzete 1490-ben készen van. Feltehetjük, hogy a róla 1490-ben készült ábrázolást megelőzően egy-két évvel már befejezték, és az ónmázzal vegyes cseréptető készen áll. Ez a dátum viszont tudósít arról, hogy a budai műhely még munkában áll. E két dátum között nyernénk tehát a műhely legszűkebb működési idejét.

A Stefansdom stallumait 1487-ben fejezik be. E művet legalábbis látnia kellett a »genre-képes« kályha mesterének. Ekkor tehát már a magyar fazekasok csoportja van a műhelyben. Bonfini 1487-ben érkezik Budára s nem említi, hogy a palotában honfitársai olasz áru előállításával gyönyörködtették az uralkodót, — mindenképpen fel kell tételeznünk, hogy az olasz keramikusok ekkor már nincsenek Budán. Az esztergomi díszkályha mint Mátyás vagy Beatrix ajándéka kerül Hyppolit palotájába — de az is lehet, hogy a »genre-képes kályha mesteré«-nek ezen utolsó hazai művét Mátyás halála még a fölállítás előtt a budai műhelyben találta, s Beatrix azt már új özvegyi otthonában, az esztergomi vár »szibillák palotája« nevű királynői szárnyában állította föl — esetleg visegrádi palotájából hozatta maga után.

A fentiekből úgy tűnik, hogy a budavári műhely működésének első szakasza — tehát az olaszok periódusa — 1480 körül kezdődik és 1484 körül ér véget. Ekkor alapítják a műhelyt, az ismeretlen olasz mester a Corvina-festők közreműködésével elkészíti az ábrás, faenzai stílusú, emblémás padlócsempéket, a díszedényeket, magyar segéderőivel gyártja a reneszánsz átalakításhoz szükséges épületkerámiát. A magyar fazekasok 1484 körül veszik át az égetőkemencék irányítását, és 1490-ig, Mátyás haláláig működnek ott. Az így adódó »magyar periódus« hat évének első szakaszában részben olasz segítséggel állítják elő fazekasaink a nyolcszögletes és hollós-címeres padlóteglaikat, korongoznak és festenek majolikaedényeket, továbbá vegyes, majd tiszta ónmázas kályhacsempéket formáznak. A »genre-képes kályha mestere« 1485 körül kapcsolódik be a műhely munkájába és 1488 körül kezd ausztriai megrendeléseinek eleget tenni. Budától csak a Mátyás halálával előállott új helyzet szakítja el véglegesen.

Feltevésekre épített kronológiai rekonstrukciónk csupán esetleges és természetesen csak ismeretlen oklevéladatok vagy a folyamatban levő ásatások során előbukkanó évszamos leletek igazolhatnák azt.

A MŰHELY FELBOMLÁSA

Mi volt a budavári műhely tagjainak további sorsa? Merre széledtek a király halála után, s követhetjük-e útjukat? A budai műhely »titkát« hogyan őrizték meg, s felhasználták-e tudományukat? Hol, milyen alakban bukkanunk az ónmázás eljárás további nyomaira?

A fentiekre — egyelőre — csak vázlatos utalásokat sejtet a rendelkezésünkre álló emléksanyag. Jelek ezek csupán, amelyeket a Budáról szétszóródó fazekasok maguk után hagytak. E jelekből történeti képet formálni még nem lehet, de elegendőek arra, hogy az olasz ónmázás eljárás tovább élését, a budavári műhely expanziójának döntő jelentőségét mind Magyarország, mind Közép-Európa tájain belőlük leolvashassuk.

A budai műhely ónmázás gyakorlata kétirányú tovább élés nyomain tapintható ki. Egyik a hazai, a másik a nyugatra vezető ösvény.

Úgy véljük, hogy a »genre-képes kályhák mestere« Hunyadi Mátyás halála után külföldön telepedett le. Lehetséges, hogy Budán megszűntek lehetőségei. Mátyás halála után rövidesen Miksa kerül a császári székbe (1493—1519), aki magát humanistának tekinti és folytatni óhajtja az olasz reneszánsz művelését, amelyet az idegen uralkodó, »Mattias

Corvinus» ott hatékonyan előmozdított.⁵⁷ De betör Magyarországra, majd azzal dicsekszik, hogy onnan »Mátyás művészeit« sikerült Bécsbe magával hoznia. Lehetséges, hogy közöttük volt mesterünk is, de lehet az is, hogy Mátyás halálának időpontjában Ausztriában vagy Morvaországban tartózkodott, ahol éppen valamelyik megrendelésének tett eleget. Összeköttetései eléggé ki lehettek építve, s megvárva a magyar megszálló seregek távozását új munkaalkalmak után nézhetett. Sorsáról, működéséről közel egy évtizeden keresztül nem találunk nyomokat. Bizonyos azonban, hogy a Walcher von Molthein által 20 éven át Ausztria különböző gyűjteményeiből összevásárolt és a waldhauseni kolostor kályhájaként merészen összeállított építményben vannak fiókok, amelyek bizonyítják azt, hogy mesterünk 1500 körül még működik. Tanulmányunk más helyén már említett, nagyrészt egy mester kezétől származó, de különböző időben készült kályharekonstrukció egyes sarokcsempéin olyan plasztikus oszlopdísz van, amely a közben eltelt évtized stílusváltozásának és az új környezet átformáló hatásának hű kifejezője. A kecses, gótizáló lombdísz és a fiálék alá helyezett hasított címert tartó figurácskákból alkotott pillasztereket mesterünk a reneszánsz ízlés kissé germános megfogalmazású, puttók által tartott virágdíszes vázájával cseréli föl. Az egyik ilyen sarokcsempén a századelő viseletében nyegle tartású, fiatal »landsknecht« áll, csípőre tett kézzel s könnyedén alabárdjára támaszkodik. Sommásan mintázott arca a »genre-képes kályhák mesteré«-nek pompásan megfogalmazott szatirikus jellemképei közül való. Az archús mintázási fogása azonos a budai kályha táncoló zenészének kezelésével. Előkelő piperkőcöt mintáz, durva és ostoba kifejezéssel, az önkény és erőszak ellenszenves figuráját. A művész rokonszenve a kályha egy másik domborművében összpontosul. A »menekülő lovas«, oldalán a parasztlázadók széles késszerű kardja, fején vadul lobogó turbán, arcán a tehetetlen fájdalom kifejezése. Molthein szerint huszita harcos, de lehet, hogy az akkori osztrák parasztlázadások hőse. Nemcsak a szobrászi stílus, a mintázó kéz azonos, de a témák kiválasztásának, az alakok sajátos jellemzőerejének eszközei is közösek.

A kályha további, egyes figurákkal és hasonló reneszánsz sarokkiképzéssel díszített fiókjai jóval gyöngébb kéznek művei. Talán a tanítványok, segédek mintázták ezeket a meglehetősen esetlen figurákat, felhasználva hozzájuk a puttós keretek nyomódúcait. E gondolatot megerősíti az a megfigyelésünk, hogy a gótikus formaképzésű figurák a tükörhöz viszonyítva hol túl kicsinyek, hol azok kereteibe belevágnak, tehát két különböző nyomódúc felhasználásával jöttek létre. Megjegyezzük még, hogy az utóbb tárgyalt, tehát feltevésünk szerint Ausztriában készült kályhafiókokon csak igen takarékosan alkalmazták az ónmázát, kihasználva az arcok s kezek reliefjeit, ami által a különböző nemű mázak égetés közben bekövetkező összefolyását hátráltatni lehetett. A tanítványok kezemunkájának tekinthető daraboknál pedig a fehér ónmáz igen rossz minőségű. Nagyobb felületek, hátterek ónmázborításáról úgy látszik szó sem lehetett. Az olaszok által épített budai égető és mázolvastó kemence utánzása — ha ilyenre sor került — csak kevésbé sikerült.

A »genre-képes kályha mesteré«-nek ausztriai működési helyét nem ismerjük. Lehetett Bécs, Alsó- vagy még inkább Felső-Ausztria, mint azt legutóbb Molthein vélte. A mühlvierteli olmütz — bécsi átjáró — ahol az óriás fűrtöt cipelő Josua és Chaleb-ábrázolás borhűtőedény variánsa és egy nyomódúc is előkerült — működésének eddig legvalószínűbb lokalizálása (49. kép).

Az 1436-ban Bécsűjhelyen szereplő Konrád budai fazekasmester⁵⁸ után ő a folytatója az Ausztriában működő későbbi agyagművesek hosszú sorának.⁵⁹ Bizonyos, hogy az ónmázás eljárás első megjelenése és alkalmazása német nyelvterületen mesterünk személyéhez fűződik. A budai »genre-képes kályhák mestere« ausztriai művei után keletkeznek a XVI. század húszas — harmincas éveiben azok a plakettszerűen mintázott, fedelmi személyeket ábrázoló vegyesmázás csempék, amelyeknek eredete eddig sem volt megnyugtatóan megállapítható. Ezek között meg kell említenünk azt a Ferdinánd és Mária magyar királynő, árkádba helyezett félalakjával díszített — salzburginak tartott — kályhacsempét, amelynek páros példányát a magyar Iparművészeti Múzeum Párizsban vásárolta meg.⁶⁰ Ezekkel rokon a reneszánsz tondóba komponált — II. Lajos magyar király és Anna magyar királylány mellképeit megörökítő — két csempe, amelynek keletkezési helye szerintünk szintén tisztázatlan. Hasonló — vegyes vagy csupán zöld ólomházzal borított — fülkés és tondós kompozíciók kerültek elő szép számmal több magyarországi lelőhelyen, nagyrészt a reneszánsznak bizonyos germános ízlésvegyületében. E darabok az új dinasztikus kapcsó-

latok, majd 1526 után a politikai és gazdasági hatóerő áthelyeződését jelző osztrák művészeti visszahatás hű tükörképei. A vegyesmázás példányokon, csakúgy, mint Ausztriában az ón- és ólomház elválasztását olyképp oldják meg, hogy a sík szintjéből egyes felületeket — rendszeren a dekoratív elemeket — kiemelik. A harmadik dimenzió segítségével hívásával létrehozott mélyített, ill. kiemelt felületek alkalmazásának ötletét már láttuk a budai kályhacsempéken. Széltében alkalmazták a majolika őshazájában a spanyol—mór burkolócsempéken, amelyeket »azulejos« néven ismerünk.

Mesterünk művészetének nyomát követhetjük azon a királyalakos vegyesmázás kályhacsempén, amely legújabbán a Wawel ásatásánál került elő. A lengyel szakirodalom Zsigmond lengyel király építkezéseivel hozza kapcsolatba a kályhát.⁶¹ Zsigmond mint II. Ulászló fivére hosszú ideig élt Budán, innen vitte magával a reneszánsz művészet iránti rajongását, s tudjuk, hogy nemcsak a művészeket hívta tőlünk, de a fáradságosan szállítható nyersanyagot, a süttői vörös márványt is hazánkából importálta. Magyar földön készült-e, vagy mesterünk idegenbe maradt tanítványának műve, azt közelebbi vizsgálat nélkül alig dönthetnők el.

Az ón- és ólomház vegyes használata Ausztria több helyén az edényművesség gyakorlatában is felbukkan. A különböző hevítési fokot kívánó mázak egymásba folyását a domborműves elhelyezésen kívül a mázmezők közé illesztett választópálcák segítségével oldják meg.

Ezeknek az edényeknek keletkezési ideje a XVI. század harmadik—negyedik évtizede körül van.

E kor edényművességének másik ónmázás technikai eljárása az ún. »metélt« felületű gyakorlat. Preuning ausztriai követőinek díszkancsóin szintén megjelenik ez a kezelés, de az eljárás korábbi keletű, és a Nürnbergtől távoli Sziléziában tűnik föl az első datálható példány. Ennek a díszítési módnak a lényege abban áll, hogy a korongról levett edény felületét még száradás előtt a friss agyagba metélt mezőkre osztják. A metéléssel felrajzolt minta határvonalai megakadályozzák, hogy égetés közben a különböző hőfok alatt olvadó mázak összefolyjanak.

Nem véletlen, hogy a metélt technikával készített vegyesmázás edények legkorábbi példánya Sziléziából került elő. Ismerjük Szilézia és Magyarország szoros politikai és gazdasági kapcsolatait, amelyek Mátyás halála után továbbra is fennállnak. A kapcsolatok hídfőit és pilléreit személyekhez is tudjuk kötni. Egyik Thurzó János, 1506-tól 1520-ig boroszlói püspök, a humanizmus eszméinek és a reneszánsz művészetének sziléziai meghonosítója. Mint Horváth János írja,⁶² 1507-i budai útja után Corvinák s más illusztrált kódexek, építészeti rajzok, onnan rendelt egyházi felszerelési tárgyak közvetítésével plántálta át székhelyére a Mátyás-féle reneszánsz formáit. Fennmaradt híres imakönyve is a »madocsa apát« iskolájára vall. Nem kisebb Thurzó Szaniszló jelentősége a morvaországi humanizmus felvirágoztatásában. 1497-től olmützi püspök, s mint ilyen ő volt központja az ottani humanista körnek s közvetítő a budai és a cseh—morva humanizmus között. 1521-ben levelével és ajándékaival keresi föl a Svájcban időző sziléziai humanistát, Ursinus Véliust, aki versei ajánlásával viszonyozza Thurzó Szaniszló barátságát.

Mindkét Thurzó az akkor még mindig esélyes »magyar párt« vezetője, működésük és műveltségük összekötő hid Hunyadi Mátyás és Rotterdami Erasmus későbbi humanizmusa között. Thurzó János utóda Balthazar von Promnitz boroszlói püspök az, akinek címere ékesíti az első datálható, metélt technikával készített, ón- és ólomházzal díszített sziléziai kerámiai emléket. Semmi bizonyíték nincs arra, hogy a többi, szintén sziléziai provenienciájú hasonló kerámiai készítmény nem készülhetett már korábban, sőt ha azok egyszerűbb és zártabb díszítményképezését tekintjük, arra a megállapításra jutunk, hogy az 1540-re datált Promnitz-féle figurális díszítéssel e műgyakorlat sziléziai ágának végső kifejeletéről számol be.

Sajnos a cseh—morva kerámia vonatkozó területe teljesen ismeretlen előttünk, viszont Molthein közreadásából ismerünk számos felső-ausztriai provenienciájú, metélt eljárással díszített vegyesmázás tányért és kupát. Az elsőszülöttséget a két terület között tisztázni egyelőre nincs módunkban, de annyi eddig is világos kellett volna, hogy legyen a külföldi kutatók előtt, hogy e műgyakorlat kiinduló pontja nem lehetett Nürnberg, ahol csak a század ötvenes éveiben honosodik meg az ónmáz használata a Preuning-műhely révén. E problémára már rávilágítottunk egy ízben az ónmáz európai elterjedéséről felvázolt fejtegetéseink alkalmával. Ugyanakkor már sejtetni

engedtük azt is, hogy e találmány eredetének útja olyan területen át vezet, amely az eddigi szakirodalom látóhatárán — érthető módon — teljesen kívülesett.⁶³

Mátyás budai majolikagyártó műhelyének munkásai a műhely felbomlása után szétszéledtek. Amint láttuk, a vezető mester Ausztriába vitte át a magyar keramika technikai vívmányával gazdagított művészetét. A kisebb mesterek azonban itthon maradtak. Ismerték az ónmáz előállításának titkát, de alig voltak birtokában az ónmáz égetés bonyolult mesterségének. Az ón- és ólomház együttes égetésének kényes munkájához pedig a várpalotában megszűntetett olasz rendszerű kemence is hiányzott. Olyan megoldást kellett találniok, amely a különmű mázak összecsorgásait megakadályozza. A reliefes mintázás a kályhacsempéknél bevált, s a kívánt célt ezzel el lehetett érni. Az edények felületének díszítése nehezebben volt megvalósítható ilyen módszerrel. Az ötlet, amely a megoldást magában rejtette, valóban a nép szellemében fogant, egyszerű és a kétkezi munka tapasztalatából adódó újítás volt. Az alig megszikkadt edény felületébe éles késsel »metélt« választóvonalak — mint az ötvöszománc ágyai — elkülönítették egymástól a különmű mázakat és az égetési nehézségeket egycsapásra kiküszöbölték. A száradó agyagfelületen a minta határvonalai nak bemetélése nem engedett ugyan könnyed vonaljátékot, lágy fordulatokat és átmeneteket, mint az ecset, ezért kedveltebb a csíkokból, egyenes metszésekből alakított díszítmény. Ahol indás-virágos mintával találkozunk, a rajz ott is kemény, éles csúcsokból és merev hajlatokból áll. Elmondhatjuk, hogy ez a kissé szokatlan és merev díszítőstílus teljes egészében a technika és az anyag alárendelt, de mégis művészi szépségű kifejező formája. Fazekasaink alkotásai az ötvöszománc villogó színpompáját, a vonaljáték dekoratív szépségét és az edényformák kiegyensúlyozott erejét egyesítik magukban.

A gazdag magyarországi leletanyagból ki kell emelnünk a füleki vár kútjából származó áttört falú, talpas díszedényt, amely a többi ottlelt, bekarcolt díszű és applikált rozettákkal ékesített edénnyel együtt a magyar keramika középkori alaktanába illik, és keletkezési idejét az 1500 körüli évekre helyezik.⁶⁴ A pilinyi leletből származó díszkancsó egy egész új magyar edénytípus sorát nyitja meg. A gömbös testen fehér-sárga-fehér-zöld gerezdes sávok, ill. csürlők töltik ki a fehér alapból plasztikusan kiemelkedő, borostyánbarnával színezett négy tarajos borda közötti felületet.

A nyakon kettős gyűrűben ékszerű fogazatsorok futnak körbe. Ezt a típust, amelynek pompás töredékes darabjai kerültek elő a budai, az egri, füleki és legújabbban a szolnoki várásatások területéről,⁶⁵ a plasztikus bordadísz bizarr és jellegzetes alakjáról »sárkány-tarajas« edénynek neveztük el. A sárkány-tarajas kancsók csak magyarországi lelőhelyeken kerültek elő, bennök sajátos magyar formaérzés fejeződik ki. Adataink szerint valamennyi a XVI. század negyvenes éveitől készült, de feltehetően a budai majolikaműhely felbomlása után, és a közvetlenül onnan szétszóródó fazekasok műhelyeinek termékei. Készítési helyük egyelőre nem rögzíthető. Ez idő szerint az sem állapítható meg, vajon egy fazekasközpont gyártotta-e valamennyit, vagy több ilyen is foglalkozott készítésükkel. Esetleg e műhely ide-oda vándorolt a Felső-Magyarországtól délre fekvő területen, a központi királyi hatalom bomlása után, egyes oligarchák székhelyei és a törökjárta végvárok között.⁶⁶



64. kép. Királyábrázolásos kályhacsempé
Krakkó. A waweli ásatásokból

A sárkány-tarajos díszedényeken kívül számos hasonló metélt-technikával készített kancsötörredékünk van. A felület metéléssel osztott mezőit fehér ék- és rutaidomok élénkítik. Ezeken az edényeken nem ritka — például Egerben — a benyomott fogazatos övdísz, és a ráhelyezett, plasztikus rozettákból, eperszemekből képzett ékítmény sem. Mind ezek a díszítmények, mind az edényformák a középkori hagyományok mély továbbélését őrzik.

Metélt felületű dísztalaink emlékananyagából az egriek mellett messze kimagaslik a pomázi reneszánsz kori kúria feltárásánál napfényre került tálperem, amelyet indák között váltakozó állású virágok díszítenek. Ezen az edényen a fehér ónmázon kívül ragyogó, meleg égszínkék ónmázfestést is láthatunk. A máz finomsága a budai majolikaműhely közvetlen közelségére utal, amely nemcsak földrajzi, hanem majdnem időbeli egymásmellettiségről tanúskodik.

A magyar keramika történetébe szervesen beleilleszthető, a fejlődés, ill. a hanyatlás pontos képét rajzoló metélt díszű edényművesség monográfikus feldolgozását az ásatások fokozódó üteme és a leletek gyarapodó száma rövidesen lehetővé fogja tenni. Annyi máris kétségtelen, hogy a Budáról kiszármazó ónmázás eljárásnak egy, a technika által kialakított új stílusával állunk szemben. Már most nem tartjuk vitára alkalmasnak sem e technikai eljárás, ill. újítás és az ebből létrejött műformák szülőföldjének kérdését. Ebben az időben csak a magyar agyagművesség rendelkezett azokkal az előfeltételekkel — az ónmáz ismeretével —, amelyekből ez az eljárás kisarjadhatott. Szilézia és Ausztria, majd Dél-Németország talán az ismertetett kapcsolatok útján, talán ismeretlen ösvényeken jutott a magyar keramika ezen életképes és ott is dús gyökereket eresztő zsongáihoz.⁶⁷

Ha kályhacsempéink vegyesmázás sorozatait az országosan rendelkezésünkre álló emlékananyag összességében vizsgáljuk, három különváló stíluscsoportot vehetünk tárgyalásunk alaposztályozásául. Mindhárom csoport a XV. század végétől a XVI. század közepéig terjedő évtizedek termése s a Duna és Tisza könyökétől északra, a Kárpátoktól délre elterülő országsávban helyezkedik el.

Az egyes csoportok műhelyhez, tájhoz kapcsolása egyelőre nem lehetséges. Például az egri várásatás anyagában az alább ismertetendő csoportok valamennyije együtt képviselve van, ami arra utalna, hogy mind ott készült, tehát e gazdag lelőhelyen valamennyi hazai fazekas megfordult volna.

Az első csoport időben és művészi megjelenésben is a legközelebb áll a budai műhelyhez. A füleki várból kerültek elő ezek a darabok. A figurális csempék koronás királyok alakjait ábrázolják. A mester a gótikus szobrászat stílusának alapfokú iskoláját járta. Szent László bárdos alakjának nyomódúcán egy egri kályhához is sajtoltak fiókokat. A figurák húsrészein takarékosan alkalmazott fehér ónmázát találunk. A figurális csempék stílustanilag a magyar gótika művészetéhez kapcsolódnak, de ismerünk több szerény igényű fiókot, amelynek plasztikus alakjai már a XVI. század első felére jellemző provinciális reneszánsz formaképzését tolmácsolják (Eger). Az időben és térben szétszóró emlékek a budai vegyesmázás kályhák mestereinek, talán a »Mátyás-kályha mesteré«-nek örökségét ápolgatják.

A második csoport az olasz reneszánsz díszítményeinek eldurvult vonásait bizonyos keleties zamattal vegyíti. A Garády Sándor által feltárt Csalogány utcai fazekastelep környékéről előkerült csempék a Jagellók és Szapolyai uralma alatti átmeneti idő termékei. Vannak közöttük reneszánsz és vannak keleties ízzel vegyes sorozatok. Úgy tűnik, hogy mialatt a királyi vár számára új, nyugatias ízlésű, ismét csak zöld ólomházzal borított csempékből állítottak föl új kályhákat, lent, a váron kívül továbbfolytatták a Mátyás-idők ónmázzal vegyes technikáját. Ekkor élt még a budai műhely hagyománya, de készítőik és megrendelőik — nyilván már szélesebb rétegek — apránként közvetlen érintkezésbe kerültek a megszálló törökség műveltségjével. A palmettával koronázott, oszlopok közé fogott vérszegény növényi minta, vagy a csillagalakban elhelyezett (levelek fölé boruló keresztben végződő kagylószerű) idom oly tervező elme igyekezetéről számol be, aki a keleti díszítőstílus elemeit és annak rendszerét még nem érti, de az olasz reneszánsz motívumkincsét és annak logikai tisztaságát már elfelejtette (L. : Budapest története, Budapest a törökkorban. CXXXVI. t. 2. és CXLIII. t. 4. ábra). A Csalogány utcai leleten kívül ugyane nyomódúcok felhasználásával készítették az egri, esztergomi, füleki és a szolnoki ásatá-

sokból kikerült hasonló csempéket is, spenótzöld, narancsos sárga és fehér színek változatában, ill. egyszínű zöld ólomházzal borítva.

A harmadik csoport szintén dekoratív díszű fiókokat foglal egybe, és jellemzője a nyugati, közelebbről az osztrák visszahatást eláruló arány-, ill. formaképzés. A párkányokon szárnyas angyalfejek (ólomházas példányok Kassán) és delfinek, a négyzetes csempéken tondókba, árkádokba foglalt plakettszerűen mintázott arcélek, koszorúk, rozetták. Az ón- és ólomház elválasztását nemcsak a harmadik dimenzió felhasználásával, tehát mélyítéssel és kiemeléssel érik el, mint az előbbi csoport, hanem választópálcákat és metélési fogásokat is alkalmaznak. A kereten néha ékköszzerű díszítés látható, mint az az augsburgi ötvösök ébenfakereitein később általános volt. A ragyogó csillogású fehér, zöld és sárga mázak mellett egyes rozetták ívszelvényeiben megjelenik a fekete és az ökörvörös szín is. E csempék a spanyol—mór azulejos lapok tündöklésével kelnek versenyre. Önkéntelenül felvetődik a lehetősége annak, hogy e sorozat mestere, ha nyugati mintarajzok nyomán dolgozott is, ismerte az iszlám művészet e pompás termékeit, a hasonlóan kiemelt, ill. mélyített, reliefesen megoldott azulejos burkolólapokat. Különösen csábít e föltevés oly daraboknál, ahol a tükör rajza klasszikus perzsa arabeszkindák szövevényét mutatja.

A vegyesmázás kályhacsempék szétszórta, majd egy lelőhelyen jelentkező emlékének összegyűjtése, szétválasztása s lokalizálása és a Budával való kapcsolat, valamint az egymásközötti viszonylatok konkrétabb tisztázása kemény feladatként áll a kutatás előtt. A magyar és a török gyártmányok pontos szétválasztása a hódoltság magyarnak maradt és törökké lett fazekassága, a keleti és nyugati importáru jelentkezése megannyi megfejtésre váró részlet, amelynek kidolgozása nélkül az egészet, a XVI. századi magyarországi keramika történetét felépíteni nem lehet. Ami a majolikamázsal vegyes kályhacsempék kérdését illeti, eddig bizonyosnak látszik annyi, hogy amint Ausztriában akadt folytatója a »genre-képes« kályha művészetének, követője mesterünknek, úgy egy vagy több szerényebb képességű fazekas megmaradt a hazai földön is, és a török- s németdúlta országban, a pártharcok és önkény martalékaul esett vérző és égő városokban megkísérelte továbbfolytatni iparát, átmenteni tudományát, helyi ízekkel gazdagítani reneszánsz műveltségünk bomladozó állapotát.

Voit Pál

JEGYZETEK

¹ A Ny-i palotaszárny feltárasnak megfigyeléseit
1. Nagy László: Ásatási napló.

² A fűtésnek ezt a fejlett megoldását — bár távolról sem olyan nagymértékben, mint az ókorban — a középkorban is használták. (Pl.: Sankt Gallen 820; Goslar, Clairvaux, Maulbronn XII. század; Bern XIII. század.)

³ J. Amman, Eygentliche Beschreibung aller Stände. Frankfurt, 1568.

⁴ Gerevich L., A budai vár feltárt maradványainak leírása. Budapest Műemlékei I. Bp. 1955, 248—249. Nagy László: Ásatási napló, Nagyudvar. 1951. Budapesti Történeti Múzeum.

⁵ C. Piccolpasso, Li tre Libri dell' Arte del Vasaio nei quai si tratta non solo la Prattica ma brevemente tutti gli Secreti. London, 1934. A leírást csaknem egyedüli forrásként használja minden technológiai kézikönyv ma is. L.: Enciclopedia Italiana. Roma, 1940, XXI.

⁶ Castel Durante, az olasz majolikakészítő központok közül kimagaslik a XVI. században.

⁷ Piccolpasso i. m. 34—35.

⁸ Uo. 39—40.

⁹ Uo. 51—53.

¹⁰ Uo. 53.

¹¹ Uo. 39.

¹² Lt. sz. 51 100. Mérete: 17,5×6,3×3×9 cm. Lelelőhely: Gyilokjáró pince. A feltáras időpontja: 1951. VI. 17. Megfigyelő: Holl Imre. A raktárakban őrzött és lelelődzott anyag 1951 őszén történt rendszeres átvizsgálása során két négyzetes alaprajzú, égetés közben hasonlóan összeforrt reneszánsz padlóteglat találtunk. Az egyik lap nagyrészt megsemmisült és csak csonkjai maradtak meg. Az 1950. évi ásatásokból származik (14. kép).

¹³ Höllrigl J., Magyarországi olasz majolikacsempék I. Mátyás korából. Történetírás (1937) 143—149.

¹⁴ Garády S., Jelentés az 1936—42. években végzett ásatásokról. (Kézirat.)

¹⁵ A. Bonfini, Rerum Hungaricum Decades Libris XLV. Lipsia, 1771. A palota Mátyás-kori topográfiajának rövid áttekintésében Gerevich L. idézett tanulmányán kívül. Balogh Jolán volt segítségemre, akinek sokirányú támogatásáért ez úton mondok köszönetet.

- ¹⁶ O. v. Falke, Majolika. Berlin, 1907. — Ballardini, Corpus della maiolica Italiana. Roma, 1933.
- ¹⁷ Itt elég Johann Friedrich Böttger, az európai porcelán feltalálójának nevét említenünk, aki I. Frigyes porosz király elfogató parancsa elől Szászországba menekült, ahol azonban Erős Ágost választófejedelem és lengyel király őrizetbe vettette és kísérletei folytatására kényszerítette.
- ¹⁸ E. Schön, Buda ostroma Roggendorf által 1541. Bécs, Albertina. Ismertette: Kelényi B. O., Erhard Schön magyar vonatkozású metszetei. Fővárosi Könyvtár. Budapest Gyűjteményeinek Tanulmányai.
- ¹⁹ Gerevich i. m.; 278; Schweiger, Reiszbeschreibung... Nürnberg, 1655, 22; Omichius, Beschreibung... Güstrow, 1582.
- ²⁰ Voit P., Gyarmati Dénes mester és a magyar építőgyakorlat hagyományai. Művészettörténeti Évkönyv. Bp. Sajtó alatt;
- ²¹ Catalogue of the Mortimer L. Schiff. New-York.
- ²² Rackhaem, Catalogue of the Victoria and Albert Museum. London. — Bertalan V.-né, Faenzai majolikátalak a budavári ásatás anyagából. Művészettörténeti Értesítő (1954) 106—113.
- ²³ H. H. Chompret, Les Faienes Françaises Primitives. Paris, 1943, 68—69.
- ²⁴ Uo. 40.
- ²⁵ K. Frei, Ausstellung Schweizerische Keramik. Kunstgewerbe Museum, Zürich, 1947—49.
- ²⁶ Falke i. m. — W. Stengel, Studien zur Geschichte der Deutschen Renaissance Fayencen. Mitteilungen aus dem Germ. Nat. Mus. (1911) 21—105.
- ²⁷ Voit P., Olasz reneszánsz dísztal az Iparművészeti Múzeumban. Magyar Múzeum (1945).
- ²⁸ E. Edgar, Habanska Keramika. 1918. Slovenská Knihovna. A mű fordításáért Fehér Istvánnak mondunk köszönetet.
- ²⁹ Divald K., Budapest művészete a török hódoltság előtt. Bp. é. n. 139.
- ³⁰ A Descriptive Catalogue of the Maiolica in the South Kensington Museum. London, 1873, 480—481.
- ³¹ Hoffmann E., Régi magyar bibliofilek. Bp. 1929.
- ³² A budai palota intenzívebb művészi kiépítésének kezdőpontját a trónterem ajtaján levő 1479-es évszám és a Firenzéből ugyancsak 1479-ben behívott legnainolók szerződése jelezni. L.: Balogh J., A magyar reneszánsz építészet. Mérnöki Továbbképző Intézet, 1952, kézirat gyanánt. — Visegrád reneszánsz kori építkezéseinek kezdetét ugyan ő még későbbre, 1483-ra teszi. L.: J. v. Balogh, Die Ausgrabungen in Visegrád. Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege IV (1950) 3—4, 46. Balogh Jolán megállapításait megerősítik a modenai számadáskönyvek Budára, ill. Visegrádra vonatkozó adatai, amelyek szerint az építkezések mindkét helyen még 1489-ben is folynak. L.: Voit P., Művészettörténeti Értesítő (1954) és Voit P., Gyarmati Dénes mester és a magyar építőgyakorlat hagyományai. Művészettörténeti Évkönyv. Bp. Sajtó alatt.
- ³³ Dercsényi D., Visegrád műemlékei, Bp. 1951.
- ³⁴ Akadémiai kéziratár. Modena I., Esztergom 1488. R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Casa Amministrazione Ippolito I. D'Este 51. »Item ollas parvas Ad ludendum pro domino Reverendissimo.« — Voit P., Kaza György, Estei Hippolit esztergomi kályhája. Művészettörténeti Értesítő (1954) 113—116.
- ³⁵ Piccolpasso i. m. — A Pallas Lexikon szerint az ongaresca: majolika, mély csésze, amelynek alacsony talpa van.
- ³⁶ Lt. sz. 51, 1075. Méretei: A) $9,3 \times 14 \times 1,3$, B) $11,5 \times 9,8 \times 1,3$, C) $13,5 \times 13,7 \times 1,2$ cm.
- ³⁷ Holl Imre szíves közlése.
- ³⁸ Hoffmann i. m. A Corvinákra vonatkozó fejtegetés Balogh Jolán idevonatkozó műveiből és személyes közléseiből merít. A közreadatlan Corvina-fénykép anyag tanulmányozását szintén ő tette lehetővé, amiért ez úton is köszönetet mondok.
- ³⁹ Akadémiai kéziratár. Modena II., Esztergom 1487—1498, Inventarii, 25.t és no. 1487. Libro Generale 103. okt. 17.: »Ditto per uno Calamaro ongaresco per el prothonotario, din. 75.«
- ⁴⁰ Geschichte der Stadt Wien. III/2. Wien, 1907.
- ⁴¹ H. Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Österreichische Kunsttopographie XXIII.
- ⁴² M. Dreger, Baugeschichte des Wiener Hofburg. XIV. Wien, 1914.
- ⁴³ Miskolc, Múzeum. A leltárban: D¹ 15985, D¹ 15986 és D¹ 15987. sz. alatt, összesen 9 db leltározott töredék.
- ⁴⁴ A garamszentbenedeki konvent protokolluma 190/b l. Bártfai Szabó László szíves közlése.
- ⁴⁵ A. v. Walcher-Molthein, Die ältesten Bunten Kachelöfen Oberösterreichs. Belvedere. Forum. Wien, 1924. 120—131.
- ⁴⁶ Sammlung Alfred Ritter Walcher v. Molthein. Deutsche Keramik des XV bis XIX. Jahrhunderts, sowie Töpferarbeiten aus den angrenzenden Slawischen Sprachgebieten. Wien, 1917. Wawra.
- ⁴⁷ A. v. Walcher-Molthein, Die deutschen Keramiken der Sammlung Figdor (II). Kunst und Kunsthandwerk. Wien, 1909, 301—362.
- ⁴⁸ O. v. Falke, Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna. Prag. Erster Teil. Rudolph Lepke's Kunst-Auction-Haus, Berlin, 1909, 71—73.
- ⁴⁹ Edmund Wilhelm, Braun, Das Kunstgewerbe der Renaissance, 1935. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes. VI. 64. — Braun a Hirschvogel-ábrándot ismét feltámasztja, s miután utóbbi neve 1544-ben Laibachhal kapcsolatban előfordul, kézenfekvőnek látja Hirschvogel tájképmetszeteinek stílusát egy rácsos peremű majolikátalon felismerni. Nem vesz tudomást arról, hogy ezeket a tálakat már C. Černohorský, Počátky Habanských Fajansi. Opava, 1931. c. művében hiteles ásatási leletek alapján a morva—magyar határ mentén működő habánság oeuvrejébe utalta, észak-olasz stíluseredetüket pedig 1932-ben az olasz szakirodalom tisztázta. L.: G. Ballardini, Opera di Maestri Compendari Faentini al Museo

di Torino e loro rapporti con le Ceramiche »Habane«. Torino, 1932.

⁵⁰ L. *Walcher-Molthein* idevonatkozó munkáit.

⁵¹ E. *Klebel*, Das alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien. Wien, 1925. A stallum szobrásza is jövevény, 1484-ben érkezik Bécsbe, és csak Mátyás alatt veszik föl a polgárok közé.

⁵² *Tietze* i. m. 338.

⁵³ Magyar Történet. II, 516.

⁵⁴ Österreichische Kunsttopographie I. 436.

⁵⁵ Lt. sz. 51, 1820. Mérete: $7 \times 5,3 \times 1,2$ cm. E darabnak két egyszínű zöld ólomázzal bevont replikátuma van, amelyen a páncélos vitéz, az egész pajzs és a késő-gótikus formaképzésű lombdíszes keret töredékei megvannak. E példányok a »genre képes kályha mesteré«-nek kétségtelen kezemunkáját és művészi stílusát mutatják.

⁵⁶ Helyes fogalmat alkothatunk magunknak e darabok — és így közvetve a mi ásatási leleteink — értékéről és műbecséről, ha azokat a tetemes vételárakat megfigyeljük, amelyeken e műtárgyak gazdát cseréltek. Tájékoztatásul közöljük, hogy az 1909-ben Berlinben tartott Lanna-árverésen az egyetemes keramika legnagyobb neveinek művei, egy *Andrea della Robbia*-dombormű 15 000, egy *Giorgio Andreoli*-tál (1534) 16 000 s egy *Palissy*-plakett 3160 márkáért kelt el. A katalógusszövegek ideiktatását fontosnak véljük, miután azok immár a magyar műtörténet állagába tartozó, szétszóródott műkincseket tárgyalnak:

»O. v. Falke, Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna. Prag. Erster Teil Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Berlin, 1909.

p. 71.:

No. 595. *OFENKACHEL* von viereckiger Form, vertiefter, grüner Fond mit Reliefdarstellung: Wilder Mann mit Keule auf einem gelbgemalten Fabeltier reitend. Der Rand gekehrt. Nürnberg, 15. Jahrh. S. H.-R.

H. 24 cm. B. 21,5 cm. Repr. Tf. 58.

(Megvásárolta *Rosenberg*, 1000 márkáért.)

No. 596. *DESGLEICHEN*, gelber Fond, mit Hochrelief: *Simsons Kampf* mit dem Löwen. Löwe braun, Gewand olivgrün. Die Randkehle grün. Nürnberg 15. Jahrh. S. H.-R.

H. 24 cm. B. 21,5 cm. Repr. Tf. 58.

(Megvásárolta *Rosenbaum*, 2500 márkáért.)

No. 602. *GROSSE ECKKACHEL*, farbig glasiert, die beiden rechtwinklig aufeinanderstossenden Kacheln in Form vertiefter Nischen mit Reliefdarstellung: *Simsons Kampf* mit dem Löwen. An den Rändern eine Kehle mit reliefierter, schildhaltender Figur unter einem Baldachin. Übereckstehend und zwei Drittel der seitlichen Kacheln bedeckend ein zweiter Schild mit freirund modellierter, weiblicher Halbfigur im Zeitkostüm als Schildhalter. Auf dem blau und grün senkrecht gestreiften Wappenschild die reliefierte Figur des Evangelisten Johannes,

mit einem Kelch in der Hand, auf dem eine Schlange liegt. Farben: dunkles Manganbraun, Grün, Olivgrün und Gelblichweiss.

Von dem Ofen der Sakristei aus dem Stephans-Dom in Wien stammend. Oberösterreich, vor 1500.

H. 45 cm. B. 38 cm.

Repr. Tf. 50.

(Megvásárolta *Bondi*, 12 100 márkáért.)

No. 603. *DESGLEICHEN*, ähnlich wie vorige. In Nischen die gleiche Darstellung. Auf dem Schild (von dem ein Stück abgebrochen ist), der reliefierte, blauglasierte Doppeladler mit Bindenschild. Die weibliche Halbfigur als Schildhalter ähnlich wie die vorige. Farben: blau, grün, ockergelb, manganbraun. Gleiche Provenienz wie die vorige. Oberösterreich, vor 1500.

H. 47 cm. B. 36,5 cm.

Repr. Tf. 50.

(Megvásárolta *Artaria*, 11 100 márkáért.)

No. 604. *KACHEL* in Form einer rechteckigen, tiefen Nische mit reliefierter Darstellung: Der hl. *Cristoph* mit dem Jesuskind. Am Rande eine Kehle mit Sockel, Baldachin und Laubwerk. Farben: wolkig-blau und grün auf gelblichweissem Grund. Provenienz wie die vorigen Kacheln.

Oberösterreich, vor 1500. S. H.-R.

H. 37 cm. B. 27 cm.

Repr. Tf. 52.

2. Falke: Sammlung Lanna, Prag, 1909 p. 73

(Megvásárolta a *Hamburgi* Múzeum, 4800 márkáért.)

No. 605. *DESGLEICHEN*, von ähnlicher Form mit der Darstellung: *Adam und Eva* werden vom Engel aus dem Paradies vertrieben. Im Hintergrund eine Mauer mit Zinnen, von einem Apfelbaum überragt. Der Rand ähnlich wie bei der vorigen. Farben: blau, grün, stumpfes Gelb auf gelblichweissem Fond. Oberösterreich, vor 1500. Gleiche Provenienz wie vorige. S. H.-R.

H. 43 cm. B. 39 cm.

Repr. Tf. 51.

(Megvásárolták 2000 márkáért.)

No. 606. *DESGLEICHEN*, in ähnlicher Form. In der Nische Hochrelief: *Simsons Kampf* mit dem Löwen. (Die gleiche Darstellung wie auf der Eckkachel) In der Kehle schildhaltende Figur auf einem Postament unter einem Baldachin. Farben: blau, gelblichbraun auf gelblichweissem Fond. Oberösterreich, vor 1500. S. H.-R.

H. 36,5 cm. B. 25,5 cm.

Repr. Tf. 52.

(Megvásárolta a *Bozeni* Múzeum, 2700 márkáért.)

No. 607. *DESGLEICHEN*, In vertiefter, wolkig-blau glasierter Nische die hohe reliefierte Figur des heiligen *Nikolaus von Bari* mit Mitra und Rauchmantel. In der Kehle plastisches Rankenwerk. Gewand: blau gelblich-grün. Ebenso die Gloriele. Oberösterreich, vor 1500. Gleiche Provenienz wie vorige. S. H.-R.

H. 35 cm. B. 22 cm.

Repr. Tf. 52.

(Megvásárolta a *Hannoveri* Múzeum, 2400 márkáért.)

No. 608. *DESGLEICHEN*. Gelblichweisser Fond

mit sparsamer Verteilung von Grün, Blau und Gelb. Darstellung: Der heilige Sebastian am Marterpfahl. In der Kehle Rankenwerk. Oberösterreich, vor 1500. Gleiche Provenienz wie vorher. S. H.-R.

H. 35 cm. B. 19 cm. Repr. Tf. 52.

(Megvásárolták 2600 márkáért.)

p. 75.:

No. 616. GROSSER WEINKÜHLER, reliefiert und farbig glasiert. Mit doppelter Wandung: ein Behälter für Wein, einer für Wasser. Zylindrische Form mit abgesetztem, kurzem, geradem Hals und Strickwulsten. Auf der Stirnseite, über die ganze Fläche reichend, zwei hochreliefierte Figuren: Josua und Kaleb mit der Weintraube. Am Boden zwei Öffnungen für das Ausflussrohr. Die eine bezeichnet mit »A« (aqua), die andere mit »V« (vinum). Die seitlich angebrachten Henkel in Form kleiner, aufgesetzter Schildchen. Der Fond grün, die Gewänder der Männer gelb in verschiedenen Abstufungen bzw. manganbraun. Die Traube opakblau. Das eine Schildchen gelb mit zwei weissen Querbalken, das andere unbestimmt. (Schäg geteilt mit Grün und Weiss.) — Salzachthal, Anfang 16. Jahrh. Vergleich: Alfred Walcher Ritter von Moltheim, Wien, 1906. Bunte Hafnerkeramik der Renaissance. Taf. 13. pag. 46. H. 40 cm. Durchm. 28 cm. Repr. Tf. 51.

(Megvásárolta a Hamburgi Múzeum, 12 100 márkáért.)

Az 1917-en előtervezett Moltheim-gyűjteményben szereplő darabjaink:

Sammlung Alfred Ritter Walcher v. Moltheim, Deutsche Keramik des XV. bis XIX. Jahrhunderts, sowie Töpferarbeiten aus den angrenzenden slawischen Spachgebieten. 1917. Kunstauktion von C. J. WAWRA, Wien.

p. 71.:

No. 363. Gotische Ofenkachel. Mit bunten Glasuren. Auf einen Falben mit weissem Haupt und weissem Schweif nach rechts sprengender Reiter. Er trägt eine Sendelbinde mit weit ausflatternden Enden, grünes Gewand und ein breites kurzes Schwert. Oberösterreich. Um 1500. Der Werkstatt aus welcher diese und die folgende Kachel hervorgegangen sind, gehören die Kacheln Katalog Nr. 595 und 596 der vormaligen Sammlung Lanna sowie die Kachel mit dem auf einem Fabeltier reitenden Waldschrott in der Sammlung Figdor an. Nach den bisherigen Forschungen Walchers ist die Werkstatt in Oberösterreich zu suchen. H. 26 cm. B. 29 cm.

(Megvásárolta Bondi, 13 000 koronáért.)

No. 364. Gotische Eckkachel. Mit bunten Glasuren. In dem einen Felde die Figur eines Landsknechtes

in geschlitzter gelber Tracht, in der Linken eine Helmbarte haltend. Im anderen Felde der heilige Johannes mit dem Kelch, aus dem das Gift in Gestalt einer Schlange ausscheidet. Am Zusammenstoss ein kleiner Putto eine Ziervase tragend. Oberösterreich. Um. 1500. H. 25, B. 20 cm.

(Megvásárolták 3550 koronáért.)

A származási helyek meghatározásainak ellentmondásaira már a szövegben utaltunk.

G. Koch, Kunstwerke und Bücher am Markte (Was bezahlt wird für Werke alter Kunst). Esslingen, 1915, 149: »Kacheln vom sogenannten Wiener St. Stephans (Sakristei) Ofen« címen összefoglalja a csempék újabb pályafutásának történetét, és Moltheim hiteles levelére támaszkodva elmondja, hogy 1865-ben Zelebor bécsi műasztalos udvarán ismeretlen idők óta heverő mintegy 25 csempelap és két sarokcsempe közül 7 darabot Lanna vásárolt meg darabonként 7 forintért. E 7 darab a Lanna-aukción 40 000 márkáért kelt el.

⁵⁷ Dreger i. m.

⁵⁸ Genthon I., Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Bp. 1927, 84.

⁵⁹ Voit P., Magyar keramikuskok idegen földön. Magyar Iparművészet (1944).

⁶⁰ L. képeit Walcher-Moltheim, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance, Wien, 1906. és Voit P., Az Iparművészeti Múzeum mesterművei. Bp. 1946, valamint Cserey É., Két reneszánsz arcképes kályhacsempe. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. Bp. 1954.

⁶¹ Maria Piatkiewicz Derén a waweli vár állami gyűjteményei munkatársának szíves közlése.

⁶² Horváth J., Az irodalmi műveltség megoszlása. Bp. 1935, 245—246.

⁶³ O. v. Falke, Majolika. Berlin, 1907.

⁶⁴ Horváth H., A kézműipar új formái. Magyar művelődéstörténet II. Bp. 616—618.

⁶⁵ Kéziratunk elkészítése óta tovább folytattuk a XVI. század magyar keramikájának kutatómunkáját. Eredményei részben napvilágot láttak Nógrád megye műemlékei c. mű egyik bevezető fejezetében és a Művészettörténeti Értesítő (1954) 1. számában. További kutatásaink közzétételének — amelyek már a lokalizálás műveletét is tartalmazni fogják — nem akarunk ezúttal elébe vágni.

⁶⁶ E díszítmények középkori virágzásának magyarországi változatait feldolgozta Holl I., Külföldi kerámia Magyarországon (XIII—XVI. század). Budapest Régiségei XVI. Bp. 1955, 147—190.

⁶⁷ K. Masner, Zur Schlesischen Keramik der renaissancezeit. Jahrbuch des Schlesischen Museums I. Breslau 1900, 122—132.

L'OFFICINA DI MAIOLICHE DI MATTIA CORVINO NELLA FORTEZZA DI BUDA

Negli anni 1951 e 1952 gli scavi effettuati tra i ruderi della Reggia medievale di Buda arrivarono al punto più settentrionale dell'ala occidentale del palazzo, dove ritornarono alla luce i muri di una costruzione il cui esame permise di constatare la sua origine quattrocentesca e che presentò i segni di ulteriori modificazioni eseguite non più tardi del secolo XVI°. La struttura della costruzione rivelò agli esperti che si trattava della scoperta delle vestigia di un forno diviso in tre compartimenti. In mancanza di oggetti archeologici rinvenuti sul posto, ci toccava di confrontare i frammenti murari suindicati con altre costruzioni simili riguardo alla pianta ed alla struttura, e di studiare inoltre le esigenze che indussero la Corte reale a costruire il forno.

La forma e la struttura della costruzione escludono la possibilità di annoverarla tra i focolari ad uso culinario del palazzo. Non può trattarsi nemmeno del forno di un panificio, date le strette bocche orlate di pietre, e la pianta angolosa della cavità interna. Tale struttura contraddice anche all'ipotesi di avere scoperto la fucina di un'antica officina da fabbro. È stata presa in considerazione persino l'idea di avere scoperto le tracce di un ipocausto, sistema di riscaldamento noto anche nel medioevo. Nessuna delle formazioni architettoniche rinvenute durante gli scavi confermò però la supposizione che tale sistema fosse mai stato adoperato per il riscaldamento dell'ala occidentale della Reggia. Le molte centinaia di mattonelle da stufa, ornate o no, che si trovarono tra i ruderi, ne sono invece le controprove. Il Palazzo, durante tutto il periodo che fu abitato, si riscaldava per mezzo di stufe a carbone e di camini.

Quindi si pose il problema se il forno ritornato alla luce poteva servire agli scopi di una delle officine di ceramiche che lavoravano per la Corte reale.

I vasai europei del Trecento e del Quattrocento si potevano raggruppare in tre categorie corrispondenti ai diversi rami del progresso. Uno di questi gruppi produsse ceramiche di uso domestico, dipinte oppure decorate a vernice piombifera; i tipi di forno adoperati dai ceramisti appartenenti a questa categoria, avevano una camera a forma cilindrica o troncoconica sopra una pianta circolare. La loro costruzione non richiedeva esperienze tecniche maggiori che quella dei forni rurali in uso fino ai nostri giorni. I ruderi dell'impianto di

riscaldamento rinvenuto nella Reggia di Buda appartenevano ad un forno di dimensioni assai più vaste e rivelano una tecnica più sviluppata e nella lavorazione del materiale di costruzione e nella struttura.

Il secondo gruppo dei vasai europei adoperava forni di grande capacità, architettati con una tecnica superiore a quella del primo gruppo, e adatti alla fabbricazione di ceramiche di Faenza. Il luogo della fabbricazione è stato però precisato riguardo ad ogni categoria dei vasi di Faenza ritrovati nella Reggia, e tali luoghi si trovavano tutti oltre i confini dell'Ungheria (v. *Le Antichità di Budapest*, XVI.), dove nel medioevo non si produssero affatto ceramiche di Faenza.

La tecnica più progredita fu adoperata dalla terza categoria dei vasai che comprendeva i maestri della maiolica. Le cotture necessarie per la fabbricazione dei loro prodotti, e la fusione dello smalto stannifero di qualità richiedevano più forni. Cipriano Piccolpasso, nel suo trattato scritto tra il 1557 e il 1559, rivelò i segreti dell'arte contemporanea della maiolica; quest'opera contiene, tra altre cose, la descrizione minuziosa ed illustrata con disegni delle forme e delle strutture di tre tipi di forno adoperati per la fabbricazione delle maioliche; il primo di questi tipi serviva alla fusione dello stagno il secondo per la prima cottura dei vasi mentre nel terzo si procedeva all'ultima cottura delle ceramiche smaltate e dipinte.

La supposizione che i forni della Reggia medievale appartenessero ad una officina di maioliche, ci induce ad esaminare un altro problema: resta infatti da determinare il genere di prodotti alla cui fabbricazione i forni potevano essere destinati. Secondo le testimonianze della dissertazione qui aggiunta, l'officina produsse anzitutto mattoni da pavimento e tegole per la Corte reale di Buda, quindi si presentò la necessità di costruire forni adatti a realizzare la fabbricazione in breve tempo di una grande quantità di tali prodotti. Una stanza dell'ala occidentale del Palazzo venne trasformata in un locale adibito al collocamento dei forni che si costruirono, su modelli italiani, di mattoni inseriti nell'argilla, con porte di lavoro orlate di pietre. Una tale costruzione a tre compartimenti poteva assicurare all'officina la continuità del funzionamento. Un forno minore, necessario per la fusione dello smalto stannifero, si trovava con ogni probabilità ne-

locale vicino che però nel Cinquecento subì una modificazione, per trasformarsi in due locali pavimentati; così sparirono persino le tracce della fusione dello stagno. In fine nel Settecento ulteriori lavori di costruzione portarono alla completa trasformazione dell'ala occidentale — si dà non lasciare altro dei forni che i muri delle fondamenta, con le bocche inseritevi. (I. Holl)

Nel luglio del 1951, gli scavi eseguiti nell'area dell'antico palazzo reale di Buda hanno portato ad una felice scoperta nell'ala sud-ovest del palazzo stesso. In uno strato da attribuirsi alla fine del Quattrocento o all'inizio del Cinquecento è stato ritrovato un frammento che apre il campo a vaste congetture. Si tratta dei frammenti di due mattonelle di maiolica di fabbricazione rinascimentale le quali, rovesciatesi nel forno durante la cottura, si urtarono l'una contro l'altra per rimanere poi unite dalle colature dello smalto liquefatto. La scoperta non ha mancato di destare la nostra viva attenzione, non tanto per la rarità del caso, quanto per le possibilità che offriva lo studio delle circostanze in cui un tale insuccesso tecnico si avverò. I frammenti oblungi, originalmente esagonali sono rimasti congiunti agli orli superiori, rivoltati l'uno verso l'altro con le superfici ornate. Lo smalto stannifero bianco azzurrigno si è riversato dalle superfici smaltate delle mattonelle sui rovesci. La cavità obliqua tra i due pezzi è riempita di smalto fuso, oppure tramezzata da colature di smalto raggrumato. Lo smalto è liscio e lucido, sui lati dipinti privo di tracce di logoramento e sulle superfici di frattura delle mattonelle appare il colore rosso dell'argilla rozzamente lavorata.

Si tratta quindi di un cosiddetto pezzo di scarto e ciò offre una prova irrefutabile del fatto che il pezzo in questione, insieme con tutto il rivestimento in maiolica del pavimento del palazzo rinascimentale di Mattia Corvino, venne fabbricato sul luogo. Già negli ultimi anni del sec. XIX e poi nel corso degli scavi attuali vennero alla luce numerose mattonelle da pavimento ornate degli emblemi di Mattia Corvino e della moglie Beatrice d'Aragona. Gli studi fino ad oggi compiuti in questo campo — così ad es. il saggio di Giuseppe Höllriegel — le mettono in relazione con l'officina faentina di Bettini, ritenendole importate dall'Italia. La recente scoperta dimostra invece che simili «pezzi di scarto» non potevano essere spediti da Faenza a Buda, ma dovevano essere eseguiti nel posto in cui sono stati rinvenuti, cioè nell'area del palazzo reale di Buda. Si tratta ora di sapere dove precisamente si trovasse l'officina, quali persone vi lavorassero, quali ne fossero i prodotti, in che epoca funzionasse e, infine, se la sua influenza continuasse anche oltre il periodo della sua attività. In mancanza di documenti scritti, non possiamo attenderci una

risposta se non dai cimeli stessi. Occorre stabilire la posizione topografica dell'officina, anche senza tener conto delle fondamenta del forno dissotterrate nel corso degli scavi, tanto più che la destinazione dei forni precedentemente scoperti è rimasta un problema insoluto fino ai recenti risultati degli scavi apposta iniziati. I documenti relativi non fanno che chiarire la questione di dove non si poteva trovare l'officina. Le fonti contemporanee elencano le varie ale di gala del palazzo: il cosiddetto «palazzo fresco» di Sigismondo di Lussemburgo re d'Ungheria e imperatore romano-germanico e la torre mozza da lui costruita, il cortile di gala trapezoidale e la biblioteca di Mattia Corvino prospiciente sul Danubio, la sua cappella e i suoi appartamenti. Manca solo la descrizione dell'ala occidentale e che lo stesso Bonfini, storiografo di re Mattia la ricorda solo vagamente, definendola una vecchia costruzione. Questa parte dell'edificio è forse l'unica di cui ignoriamo la destinazione. È l'unica ala del palazzo che Mattia non comincerà a ricostruire che verso la fine del suo regno. Al disseppellimento delle antiche fondamenta questo fatto risultò provato con tutta evidenza. La ricostruzione venne poi da Mattia interrotta — forse proprio a causa dei forni che vi funzionavano — e ultimata solo dal re Vladislao II (Jagellone) il quale fece collocare sopra una delle porte d'ingresso l'emblema di pietra con l'aquila degli Jagelloni, che porta la data del 1502. La vecchia ala occidentale era quindi adatta ad ospitare un'officina che potesse funzionare indisturbata anche durante i lavori di ricostruzione fornendo appunto i laterizi in ceramica necessari alle opere di trasformazione e di costruzione che si stavano svolgendo al lato opposto del cortile di gala, nell'ala che dava sul Danubio. Si tratta dello spazio descritto all'inizio del presente studio, cioè del territorio dove i forni erano installati: è qui, dunque, che si trovava l'officina di maioliche della fortezza di Buda.

Sono largamente noti i rapporti di Mattia Corvino con l'Italia: i suoi artisti italiani, l'arredamento in stile rinascimentale del suo palazzo a Buda. La preferenza di Mattia per l'arte del Rinascimento diventerà uno strumento della dignità, del potere e della gloria imperitura del principe: di «Matthias Rex», poi «Matthias Augustus». Nella sua residenza vuole creare, al pari dei principi italiani, un ambiente artistico; vuole anzi, per quanto possibile, superare i nuovi parenti: gli Aragona di Napoli e gli Estensi di Ferrara, facendo sfoggio di un lusso e di una cultura propri dell'epoca. La sua biblioteca — la Corvina — è la meraviglia del mondo di allora; serve a diffondere in terre lontane la fama del palazzo di Buda, per mezzo degli ospiti stranieri che vennero a visitare Buda.

In quel periodo i pavimenti a mattonelle di maiolica dipinte erano il vanto e l'ornamento delle chiese e dei palazzi principeschi dell'Italia; è quindi naturale che anche Mattia abbia desiderato averne. Nel corso degli scavi di Buda sono state rinvenute centinaia e centinaia di frammenti di vasi di lusso in maiolica provenienti da diverse officine italiane, tra i quali pezzi a disegni araldici con decorazioni identiche a quelle dei noti piatti ornati delle insegne di Mattia e di Beatrice, che presentemente si trovano nella collezione del Victoria and Albert Museum e in quella di Mortimer L. Schiff a Nuova York. Il re doveva esser spinto a farli fabbricare a Buda stessa, — come i volumi delle Corvine — anche dal desiderio di possedere tali preziosi piatti di maiolica, e dalla passione che nutriva per essi sua moglie come risulta dalla lettera del legato pontificio Cesare Valentini.

La fabbricazione della maiolica fu una conquista dell'arte italiana, ed è proprio in quell'epoca che questa industria, che vanta tanti successi gloriosi, stava entrando nella sua piena fioritura. Gli appassionati della nuova arte del Rinascimento consideravano Mattia a buon diritto come il principe mecenate il quale, consapevole dell'evoluzione che si stava verificando, offriva protezione all'arte progredita nella propria corte.

Con l'istituzione dell'officina di maioliche Mattia Corvino precedette i Paesi occidentali, fatta eccezione dell'Italia, acquistando così una gloria non solo per sè, ma anche per il suo Paese. Per far comprendere e valutare l'importanza internazionale dell'officina di Buda fondata da Mattia dobbiamo tener conto del fatto che, fino all'apparizione della maiolica italiana, in Europa non veniva prodotto che lo smalto piombifero monocromo — verde o bruno —, la cui preparazione si era imparata dal mondo orientale. La maiolica fu il primo prodotto d'argilla in Europa che seppe dare alla materia scura e morta, per mezzo dello smalto stannifero, il candore e la lucentezza della porcellana. In Europa e fuori dell'Italia la prima nazione ad adoperare la smaltatura stannifera è la Spagna, che riavrà dall'Italia, moltiplicati, i risultati ottenuti coll'aiuto della nuova tecnica che le aveva prestata, e che i maestri italiani della maiolica hanno fortemente sviluppato. Una delle mattonelle che adornano una cappella dell'Alcazar di Siviglia porta la seguente sigla: »Niculoso Francesco Italiano fecit 1504.«

In Francia si presenterà, nel 1512, Benedetto Angelo con i compagni per dedicarsi poi, per dieci anni, alla produzione di vasellame da farmacia per l'ospedale di Lione. Di maggiore rilievo è l'attività dell'officina di maioliche promossa dal re Francesco I nel »Castello di Madrid,« nei pressi di Parigi. È in quel periodo che comparirà a Parigi anche Girolamo della Robbia, giovane parente di Luca della Robbia,

considerato il padre dell'arte della maiolica italiana. Il procedimento della smaltatura stannifera, nuova conquista dell'industria ceramica, si affermerà anche nei Paesi Bassi all'inizio del sec. XV: nel 1512 arriverà infatti ad Anversa Guido Andries. Sulla Svizzera invece, la vicina settentrionale dell'Italia, non possediamo notizie così precise. Tuttavia sembra probabile che una serie di oggetti fabbricati tra il 1526—1540 che fanno parte di una collezione al museo di Norimberga, e che rivelano uno stile diverso da quello delle maioliche italiane, siano di provenienza svizzera e non le produzioni di una officina di Colonia, come cercò invece di far credere, senza alcun fondamento, la storiografia tedesca del passato. Verso la metà del sec. XVI nella Svizzera l'industria della maiolica ha già raggiunto un alto livello specialmente con le stufe di maiolica fabbricate ad alta cottura a Winterthur. Invece, prima di quell'epoca, non abbiamo alcuna nozione della fabbricazione di mattonelle da stufa a smalto misto (piombifero e stannifero) in Svizzera; e ciò è un fatto decisivo per quanto riguarda le ulteriori comunicazioni. Quanto alla Germania, l'unica traccia dell'industria della maiolica è costituita da un diploma che dà notizia di un tale Augustin Hirschvogel, pittore di vetri, incisore e cesellatore araldico che si associa col vasaio Hans Nickel, di ritorno da Venezia nel 1531, »der venedischen Arbeit mit Schmelzen und Glaswerk zu unterfangen«. Questa notizia ha dato motivo a vari specialisti tedeschi per formulare diverse teorie attribuendo svariati gruppi ceramici all'attività della »officina di Hirschvogel« a Norimberga. Ma tali ipotesi non furono a lungo sostenibili, e la stessa letteratura tedesca sull'argomento finì per rivelare che i boccali dagli ornati plastici, dal rivestimento misto di smalto stannifero bianco e di smalto piombifero policromo attribuiti prima a Hirschvogel furono invece eseguiti non prima del 1560, nell'officina di Paul Preuning.

Pare che nella regione delle Alpi Austriache l'uso dello smalto stannifero bianco si sia affermato parecchio tempo prima. Più avanti parleremo delle prove concrete della nostra asserzione, come anche dei modi e delle vie della diffusione dell'arte. Dall'esame della nostra carta geografica che illustra la diffusione della maiolica a smalto stannifero in Europa, risulta che, all'infuori dell'Italia, non se ne trovano tracce prima del sec. XVI. Non è possibile verificare in alcun luogo l'attività di officine organizzate: tocca a noi, ora, di segnare sulla carta dell'Europa la prima officina di maioliche di tipo italiano; la sola in occidente — esclusa l'Italia — a svolgere già nel secolo XV una attività regolare.

Nella prima parte del presente lavoro abbiamo identificato i forni rinvenuti negli scavi con gli archetipi dei forni di maiolica a

sistema italiano, dimostrando che i ruderi corrispondono ai requisiti dei forni adibiti alla fabbricazione della maiolica. Resta ora a porsi la domanda: chi furono gli artigiani della bottega di Buda? È noto che durante il Rinascimento soltanto i ceramisti italiani erano in grado di fabbricare maioliche, perciò, chi voleva accingersi a tale impresa, doveva ricorrere a maestri italiani. Ciò diventa naturale nel caso di Mattia Corvino il quale ha largamente sviluppato i suoi rapporti con l'Italia ed è stato il primo in tutta Europa a sfruttarli. Abbiamo numerose notizie di artisti italiani venuti alla corte di Mattia, ma di pochi soltanto conosciamo le opere eseguite per incarico del re. Abbiamo tentato di attribuire la fabbricazione delle maioliche di Buda ad un maestro che viene ricordato dalle nostre fonti, ma di cui ignoriamo l'attività svolta nella città. I frammenti di maiolica recentemente rinvenuti a Buda provengono in gran parte da vasi importati da Faenza; sappiamo pure che le mattonelle esagonali da pavimento ornate di emblemi rivelano un'affinità di stile con i prodotti dell'officina Bettini di Faenza. In tal modo si potrebbe collegare la figura del maestro o del pittore dell'officina di maioliche con Niccolò di Faenza, uno dei miniatori che lavoravano per Mattia. Abbiamo infatti notizia di un Niccolò di Faenza che nel 1521 eseguì un piatto compreso poi nella collezione Basilewski a Parigi. Ma le indagini finora compiute non sono riuscite a rivelare una visita a Buda di colui che fu il copiatore del codice attribuito al nostro Niccolò di Faenza e attualmente custodito a Vienna; pare, invece, che egli abbia lavorato per Attavante, famoso miniatore delle Corvine residente a Firenze. Non sappiamo inoltre se il ceramista Niccolò di Faenza abbia già lavorato verso la fine del sec. XV. Ma seppure non siamo riusciti a creare in tal modo un legame tra Buda e Faenza attraverso la figura di un unico maestro, ci è sembrato opportuno estendere la nostra attenzione ai miniatori e copisti della biblioteca Corvina. Non si pensi qui ad un ceramista esperto della tecnica della fabbricazione: noi cerchiamo di trovare un pittore il quale sia stato disposto a dipingere dei pezzi modello o degli ornamenti decorativi per i suoi compatrioti che lavoravano anch'essi nella fortezza di Buda, proprio di fronte alla bottega dei miniatori. Tra le mattonelle da pavimento a disegno araldico si trovano infatti dei pezzi i quali, nel disegno accurato e minuto degli ornati, superano perfino gli esemplari affini ai modelli faentini. Tali ornamenti derivano dai motivi dei codici illuminati, di stile milanese. Anche l'esecuzione del disegno differisce essenzialmente dal metodo usato dagli autentici pittori di maiolica che richiedeva un lavoro svelto e non permetteva emendamenti sullo smalto fresco e crudo. Il disegno minuto dei

pezzi da noi esaminati dimostra che l'esecutore delle decorazioni non poteva essere altro che un illustratore di libri. I motivi di queste mattonelle hanno molte affinità con le decorazioni del codice Trapezunzio illustrato nella officina dei miniatori di Buda intorno al 1481, con quelle del cosiddetto breviario Kálmáncsehi eseguito nel 1487, e con lo stile dello »Abate di Madocsa« scoperto da Jolanda Balogh. Sembra che i nostri maiolicari abbiano attinto alla bottega delle Corvine non solo motivi ornamentali, ma anche l'ispirazione degli emblemi e gli schemi dei disegni che incontriamo nelle mattonelle da pavimento.

L'ignoto maiolicaro italiano non avrà certamente intrapreso il compito da solo, ma avrà portato con sé dei collaboratori, e ne poté trovare anche tra vasai ungheresi che lavoravano per la corte reale. Una caratteristica generale dei prodotti usciti dall'officina di Buda è infatti la materia: un'argilla alquanto grezza, resa rossastra dalla cottura. Le mattonelle da pavimento e le tegole a semplice vernice piombifera, fabbricate in quell'epoca evidentemente da vasai ungheresi, sono della stessa materia. La messa nello stampo, l'essiccazione e forse anche la prima cottura di tali laterizi non avveniva nello stretto cortile del palazzo, ma vicino alla cava d'argilla, nella mattonaia esterna. Questi laterizi hanno le stesse misure degli esemplari a simili smalto stannifero bianco, introdotti dagli italiani: ciò indica una necessaria correlazione tecnica tra la mattonaia esterna e l'officina interna, tra i prodotti a smalto piombifero e quelli a smalto stannifero, e tra il lavoro dei vasai ungheresi e di quelli italiani. Tale correlazione doveva costituire il primo contatto personale tra i vasai italiani e ungheresi.

Nei prodotti di Buda si possono osservare imperfezioni e manchevolezze più o meno grandi, dovute all'incognita imprevedibile dell'impianto ivi realizzato. Le misure del forno, l'argilla di Buda, l'essiccazione, la caloria della legna, il clima e le diverse qualità dei prodotti minerali impiegati poterono essere la causa di tali imperfezioni. La fase più critica della fabbricazione della maiolica consisteva nella fusione dello stagno. Il punto più debole dei prodotti di Buda è appunto il cambiamento di colore che lo smalto stannifero bianco spesso subisce acquistando durante la cottura una sfumatura azzurrognola o spesso ancora di color turchese. Tale fenomeno si può osservare anche negli oggetti che non furono sottoposti a nessun'altra lavorazione a smalto o a colore. Pare che lo stagno ungherese adoperato dagli italiani contenesse una dose considerevole di rame e la fusione non sempre riusciva ad allontanare del tutto questa materia estranea. Per vincere simili difficoltà, i maiolicari italiani dovettero modificare i vecchi metodi che avevano dato buone

prove. I nuovi esperimenti sono chiaramente riconoscibili nella maggior parte dei prodotti nostrani, e l'oscillamento del livello qualitativo mette in evidenza i successi e gli insuccessi e i problemi quotidiani dell'officina di Buda. Tuttavia, malgrado le difficoltà, si riuscì a produrre opere simili alle invidiate maioliche italiane, assicurando così l'ulteriore funzionamento dell'officina.

Ne abbiamo la prova nella serie di mattonelle da pavimento di grandi misure, rivestite di smalto stannifero bianco, che sono venute alla luce col dissotterramento del palazzo di Mattia a Visegrád. Tale formato non si riscontra a Buda, si può quindi supporre che la serie suindicata sia stata fabbricata apposta per Visegrád. La materia e lo smalto sono identici a quelli delle piastre quadrate monocrome rinvenute a Buda. Nelle colature dello smalto che riveste in uno strato spesso le mattonelle è riconoscibile anche la caratteristica sfumatura turchina. Nello stesso luogo sono state ritrovate anche tegole bianche di perfetta cottura, evidentemente uscite da una smaltatura o una cottura meglio riuscita. Nel materiale degli scavi di Visegrád si trova anche una mattonella da pavimento di forma esagonale allungata, con disegni geometrici. Di maggiore rilievo è però la mattonella di maiolica a disegni rinvenuta nel 1911 nel corso degli scavi del castello di Vác. La maggior parte delle mattonelle esagonali, oblunghe o quadrate, è ornata di viticci a fiori colorati che terminano in caulicoli contrapposti, gli stessi che si osservano nell'esemplare rinvenuto a Visegrád, dove furono trovati anche vari emblemi di Mattia e, rispettivamente, di Beatrice. Il vescovo Nicola Báthory, favorito del re, volendo rivestire il castello di Vác degli splendori del Rinascimento, si sarà forse servito di tali emblemi come decorazioni del suo palazzo per un senso di devozione al re, o forse essi gli pervennero dopo la morte del re come un dono di Beatrice, dal palazzo di Visegrád abbandonato dalla vedova reale. Ed è allo stesso modo che sarà arrivato a Eger, mediante la persona di Urbano Dóczy vescovo di Eger e poi di Vienna, o dell'arcivescovo Bakócz, il pezzo ornato dell'emblema del «trono fiammeggiante». Altre tegole rivestite di smalto stannifero bianco sono venute alla luce durante gli scavi eseguiti nella fortezza di Esztergom e nel castello di Diósgyőr: possedimento della regina il secondo, residenza della regina vedova la prima.

Buda, Visegrád, Vác, Eger, Esztergom, Diósgyőr: ecco le tappe finora note dell'attività della nostra officina. I prodotti più belli sono le mattonelle da pavimento esagonali o quadrate, che presentano uno stile unico di carattere italiano, salvo i pezzi eseguiti dai miniatori. Sembrano opere del capo stesso della bottega gli emblemi, gli ornati e le figure di

animali disegnati a penna che si distinguono coi loro rilievi più marcati, coll'esecuzione più plastica e con la colorazione splendente. I pezzi invece dal disegno più trascurato saranno dovuti a qualche suo collaboratore. C'è però un altro gruppo isolato tra le mattonelle che stiamo per esaminare, dove non riusciamo più a riconoscere i colori vivaci e i tocchi sicuri e marcati del nostro maestro. O che abbia assolto il compito intrapreso, o che sia sorto un contrasto tra lui e i collaboratori: fatto sta che non lo si trova più nella bottega di Buda. Poco dopo la sua partenza sembra che le costruzioni e le trasformazioni architettoniche in corso abbiano messo i vasai rimasti nella bottega di fronte a nuovi compiti. Il rivestimento di maiolica della sala nuova fu infatti eseguito, secondo le testimonianze dei cimeli, da un ceramista di spirito più moderno, e forse anche più giovane: fu forse uno dei collaboratori del nostro primo maestro. Invece delle antique forme esagonali, egli fabbricava piastre ottagonali, più conformi al nuovo gusto, riempiendo di quadretti i punti d'incontro. Le nuove mattonelle sono più sottili, la materia base è sempre la già nota argilla resa rossa dalla cottura. Le mattonelle della seconda sala sono venute più uguali e nella cottura e nella smaltatura. Pare che il nuovo capo sia riuscito a eliminare il difetto caratteristico della bottega, vale a dire la colorazione azzurrognola del candido smalto stannifero. D'altra parte lo smalto stesso è più sbiadito, lontano dalla lucentezza di prima: anche i colori hanno perduto la vivacità sflogorante di una volta; i colori dominanti: l'azzurro e il giallo sono stanchi, pallidi. Tanto più vivo appare invece il disegno. Rosoni rinascimentali incorniciati da occhi di bue si alternano a stelle, a foglie ricche e a viticci eleganti. Parecchi di tali motivi ci sono ben noti dall'ornamentazione ungherese del Medioevo. Osservando il corvo con l'anello che orna i quadrati delle mattonelle incastrate, o il leone di Beszterce emblema degli Hunyadi, rappresentati con una certa freschezza ingenua, scopriamo in questo secondo gruppo delle mattonelle derivanti dal palazzo di Buda, una influenza più efficace dell'arte nostrana. Ammesso pure che un connazionale del nostro primo maestro sia rimasto a Buda, egli deve aver limitato la propria attività, oltre all'introduzione della forma più moderna, alla continuazione della smaltatura stannifera, alla trasmissione cioè del segreto italiano. Gli ornamenti stessi sono invece opere eseguite da un pittore ungherese, su modelli italiani. Possiamo quindi affermare che anche così, senza la collaborazione del primo maestro fondatore, la nostra bottega seppe far fronte alle richieste e adempiere al compito assegnatole.

In seguito ad ulteriori indagini siamo venuti a constatare che, oltre ai laterizi già

ricordati, l'officina di Buda fabbricava anche delle stoviglie. Le molte centinaia di frammenti di maiolica venuti alla luce durante gli scavi si dovettero prima dividere in categorie secondo i luoghi di fabbricazione, per procedere poi alla selezione dei supposti prodotti locali. La difficoltà principale di tale lavoro consisteva nel sistemare a gruppi minuti frammenti secondo la forma e l'ornato. Un grande vantaggio derivò invece dal fatto che le superfici di rottura dei frammenti dettero occasione a numerosi esami istruttivi di carattere tecnico. I primi a potersi separare dal ben noto materiale italiano sono stati alcuni vasi non colorati, rivestiti interamente di smalto stannifero bianco. A questo gruppo appartengono vasetti a forma d' albarello rimasti illesi o in frammenti, oltre a rottami di stoviglie che ricordano la forma del «piatto da riso» cinese. La materia è sempre l'argilla rossa rozzamente lavorata, che si usava a Buda. I piccoli albarelli sono stati ritrovati in gran quantità anche agli scavi di Pécs, di Eger e di Esztergom. Secondo la testimonianza dei registri dell'amministrazione arcivescovile di Esztergom, tali vasetti venivano in quel periodo acquistati a Buda perchè servivano da giocattoli al piccolo Ippolito d'Este, nipote di Beatrice, consacrato arcivescovo di Esztergom nei più teneri anni dell'infanzia. Gli stessi registri redatti in lingua italiana rammentano, sotto la denominazione di «Turchabochali ongaresca», certi vasi ungheresi a forma di coppa che sembra fossero stati di carattere orientale, e che gli italiani della corte arcivescovile di Esztergom, ritornando in patria, portarono con loro in gran numero. La forma di questi vasi è identica a quella ricordata da Cipriano Piccolpasso nella sua opera, con la riproduzione pure del disegno. I piatti di maiolica fondi e forniti di piede si chiamano ancor oggi «ongaresche».

Oltre alle stoviglie rivestite di solo smalto stannifero bianco, abbiamo ritrovato nel materiale degli scavi anche i frammenti di numerosi vasi cilindrici, colorati, dagli orli ripiegati in fuori, che ricordano la forma dei bicchieri gotici. Si notò inoltre, tra i prodotti dell'officina di Buda, anche il calice a piede, forma caratteristica, questa, dei vasi dell'Europa centrale, con rivestimento di maiolica e ornamenti dipinti. Tra i vasi in argomento è degno di attenzione un calamaio a più sezioni, con l'ornato a nastri e a foglie, già noto nelle mattonelle. È probabilmente a tale forma che alludono i termini «calamaio ongaresca» e «calamaio di terra bianca» riscontrati nei registri in lingua italiana di Esztergom, termini che illustrano in modo favorevole non solo la forma artistica ungherese, ma anche la diffusione della scrittura in Ungheria. Gli aspetti tecnici dei vasi in questione rivelano che essi vennero prodotti nel primo periodo dell'offi-

cina, contemporaneamente alla fabbricazione delle mattonelle da pavimento esagonali e emblemate, da un collaboratore o allievo ungherese del primo maestro italiano.

I vasi sopra accennati sono però tutti di uso comune e possono considerarsi come prodotti secondari dell' officina. Una scoperta ulteriore conferma invece che l'officina di Buda produsse anche vasi di lusso sul modello italiano. Si tratta di cinque frammenti in parte combacianti, che fecero già parte di un vaso cilindrico, alto circa mezzo metro. Sulla superficie esterna del vaso in argilla rossa di rozza cottura si notano tracce di uno smalto crudo bianco e poroso, con una sfumatura di color turchese. I resti dello strato facile a polverizzarsi furono al momento stesso del dissotterramento fissati alla superficie con un procedimento chimico. Su questo strato era tracciato con una materia sgretolabile un ornamento pitturato in stile italiano, a foglie palmate dal disegno energico con rilievi di venatura. Nei frammenti in questione, non è difficile individuare i resti di un vaso di lusso non terminato, la cui importanza per l'officina di Buda è analoga a quella delle mattonelle da pavimento attaccate. Evidentemente sarà stato commesso un errore durante la lavorazione, per cui non era più il caso di mettere il vaso in cottura; sicchè, dopo l'essiccazione, lo smalto stannifero a sfumatura color turchese, a causa della presenza di ossido di rame, — smalto ben noto nei prodotti di Buda — si è depositato come «smalto crudo» granuloso sulla superficie su cui l'artista aveva già tracciato il disegno ornamentale, ma non si arrivò più alla cottura finale. Grazie a questa scoperta siamo riusciti a ritrovare tra i rottami di maiolica inclassificabili e già annoverati tra i prodotti italiani, vari frammenti di vasi di lusso che si possono collegare con l'attività della nostra officina. Così ad esempio il frammento dell'orlo di un piatto di lusso, decorato da uno scudo spaccato, e spartito nel campo destro da bande, con la incorniciatura ornata a spine. Lo stesso scudo venne riprodotto insieme con il leone dell'insegna degli Hunyadi e il drago di quella dei Báthory, sul frontespizio di un volume delle Corvine, nella Biblioteca Estense di Modena; questo volume fu eseguito tra il 1485—1490 nella bottega dei miniatori di Buda. L'ornamento a spine e piume — conosciuto nell'arte della maiolica col nome di «raggiera di San Bernardino» è un accessorio molto usato nei disegni araldici delle Corvine eseguite a Buda. Questo piccolo particolare della comune pratica ornamentale è un altro indizio che rivela l'esistenza di legami intimi tra le due botteghe della fortezza di Buda. In molti altri frammenti abbiamo ancora potuto scorgere tracce di un comune patrimonio di elementi decorativi; siamo anzi convinti che

parecchi vasi di lusso prodotti nell'officina di Buda siano pervenuti, come doni principeschi, anche all'estero e siano forse ancora rintracciabili in qualche collezione.

Anche dopo la partenza del maestro fondatore continua a Buda la fabbricazione di stoviglie in maiolica: anzi, nel materiale scavato nei dintorni si sono potuti individuare vari cocci fabbricati a «mezza maiolica» che rivelarono come anche i vasai ungheresi non appartenenti all'officina reale tendessero a imitare i prodotti italiani.

Tra i cimeli ungheresi, ma specialmente tra i frammenti di Buda si trova inoltre una notevole quantità di rottami di stufe a smalto piombifero che derivano dalla fine del sec. XV e che *presentano già tracce di smalto stannifero. Nessuno ha finora pensato ad esaminare* tale materiale di mattonelle da stufa a smalto misto per servirsene nello studio dell'origine e della diffusione dello smalto di maiolica. Né alcuno degli studiosi dell'arte della ceramica nostrani ed esteri si è mai avveduto della possibilità che offre lo sviluppo dei vari procedimenti dell'industria per la definizione di certe cronologie. E qui è opportuno riaffermare che nel sec. XV, lo smalto stannifero era affatto sconosciuto fuori dell'Italia. Nei paesi nordici, se mai, si usava la vernice piombifera trasparente per rivestire le cassette delle stufe. Tale vernice era la stessa adoperata per i vasi medievali, che si poteva colorare, mediante l'uso di ossidi di metallo, in verde, in giallo e in bruno. Nel clima mite dell'Italia l'industria della stufa non si era potuta sviluppare e tra i paesi settentrionali fu proprio l'Ungheria dove la necessità delle stufe e la conoscenza del procedimento a smalto stannifero si presentarono *contemporaneamente*. Ciò avvenne precisamente nel palazzo di Buda.

Dopo il matrimonio del re assistiamo allo sviluppo, in un ritmo sempre crescente, delle costruzioni edili; sorge quindi la necessità di provvedere di stufe i locali nuovamente costruiti. Gli italiani che lavorarono nell'officina di maioliche non erano in grado di affrontare tale compito se non coadiuvati dai vasai ungheresi che avevano già acquistato una fama europea nella fabbricazione di stufe. Non si trattava più solo dell'interesse di maestri italiani, che richiedevano collaboratori ungheresi ma, viceversa: furono i ceramisti ungheresi a ricorrere alle finezze tecniche degli italiani. Siccome i forni adattati al grado di cottura dei prodotti a vernice piombifera potevano servire anche per la fabbricazione di oggetti a smalto stannifero, si può asserire *che il maestro ungherese* di cui parleremo più avanti, abbia creato il suo capolavoro, la cosiddetta «stufa di Mattia» nell'officina del palazzo di Buda. I pezzi principali della stufa consistevano in formelle a rilievo che rappresentavano Mattia Corvino

seduto sul trono: ne esistono varianti di diverse dimensioni e colorazioni. La faccia, la carne e, in alcuni pezzi, anche il vestito, sono ricoperti di smalto stannifero bianco, azzurro o viola. La rappresentazione del re stesso, tende a dare un ritratto e nella concezione è affine alla statua di Bautzen che, come sappiamo, è un ritratto autentico di Mattia Corvino, preso dal vero nell'età avanzata del re.

Il costruttore della «stufa di Mattia» ha però un'importanza straordinaria, prima di tutto per il valore delle sue invenzioni che superano di gran lunga persino quello dei suoi pregi artistici. Egli fu infatti il primo a servirsi dello smalto stannifero bianco come di un elemento decorativo della stufa. Tale idea è conforme alla somma aspirazione rinascimentale di imitare la natura: ecco infatti le facce, le mani e altre parti scoperte del corpo umano acquistare un colorito bianco fedele alla realtà. Il nuovo smalto policromo significava una nuova possibilità di rappresentazione realistica agli artisti che ornavano di figure, scene e stemmi le mattonelle fino allora rivestite solo di vernice piombifera monocroma. Il Medioevo, pur così ricco di colori sfolgoranti, non era riuscito a sottrarre la stufa, ornamento principale dell'ambiente, alla monotonia della tinta della vernice piombifera. Il Rinascimento invece, intento a promuovere un ulteriore sviluppo della policromia medievale applicandola alla rappresentazione della realtà, trovò un magnifico mezzo di decorazione nell'innovazione del nostro maestro. Abbiamo un gruppo intiero di frammenti a smalto misto che risultarono i resti di oggetti prodotti dal maestro nel periodo in questione. Rileviamo tra di essi i pezzi ornati di facce e di mani, le figure di un cavaliere che salta col cavallo, di un giovane danzante e di una donna nuda. In tutti questi predomina ancora la vernice piombifera verdastra che colora il fondo e spesso anche i vestiti delle figure. Lo smalto stannifero bianco dalle caratteristiche macchie di color turchese o quello a colori appare soltanto sulle facce, sulle mani e sul corpo del cavallo. A una fase seguente della fabbricazione budense di stufe a smalto misto appartiene la stufa di lusso che per maggior chiarezza chiameremo «la stufa dipinta a genere». Nelle superfici piane e negli incavi cilindrici delle formelle troviamo appena qualche tema biblico. Tale può considerarsi fino ad ora la sola «formella di Giacomo». All'opposto del gruppo prima illustrato, qui predomina sulla superficie delle formelle lo smalto di maiolica. È quindi cambiato il rapporto nell'impiego dello smalto vecchio e di quello nuovo. Appena qualche colatura si nota ai punti d'incontro degli smalti di tipo diverso. Lo smalto stannifero impiegato è puro e candido. Il nostro artista, pur non rinunciando completamente all'uso della vernice piombifera, è

riuscito ad eliminare i dannosi effetti tecnici di tale sostanza, sfruttandone invece le qualità artistiche. La nostra officina produce di nuovo merce inappuntabile: i vasaî ungheresi si sono impossessati del segreto degli italiani per adoperarlo a scopi nuovi. Offrono al loro sovrano prodotti mai prima eseguiti al mondo. I frammenti rinvenuti dopo la disastrosa rovina di questo capolavoro dell'arte ungherese iflettono nei temi degli ornati il carattere edonistico della cultura che fioriva alla corte. Oggi non saremmo più in grado di scoprire un eventuale rapporto tematico tra la figura femminile della coppia danzante, i selvaggi, il violinista, il cavaliere in corazza e il vecchio dai movimenti lascivi. Gli indigeni selvaggi e mitici di continenti ignoti non impressionano più nessuno, nè i temi religiosi sono adoperati per esprimere una fede che nessuno più possiede. Gli argomenti rappresentati non furono scelti dagli umanisti di Buda ma dal figurista stesso, dotato di cultura medievale. L'elemento nuovo che egli ha portato nella sua opera di scultore è l'espressione individuale e moderna. Egli si trova al confine di due epoche: non è più gotico e non è ancora rinascimentale, come pure non è nè tedesco nè italiano. La sua abilità di figurista e le sue qualità artistiche trovano la più completa espressione in una testa di uomo — monumentale come ceramica — che doveva ornare uno degli angoli della stufa. Potrebbe essere Belzebù che sputa acqua, motivo frequente dei duomi medievali, o il dio Pan dal sogghigno ironico, ossia un cortigiano ungherese con una maschera carnevalesca di Modena, o forse l'artista stesso. La stufa aveva per sostegni dei leoni coricati, rivestiti di vernice piombifera gialla. La vernice, d'un giallo dorato, è di uno splendore che emula quello delle pietre preziose. Il maestro adoperò lo stesso colore per rivestire la cornice delle formelle. La materia delle cassette della stufa è la caratteristica argilla cotta di color rosso, sempre in uso a Buda; sullo strato fondamentale di argilla rossa venne poi spalmata l'argilla giallastra più molle e malleabile. L'artista non adoperò stampi, formò ogni mattonella con le proprie mani. L'impronta delle sue dita si è conservata qua e là sul rovescio delle mattonelle. Nel materiale degli scavi del palazzo di Esztergom furono rinvenuti i frammenti di un doppiopione della stufa »dipinta a genere«. Anche questa seconda stufa era sostenuta da leoni; tra le formelle si è potuto ricostruire il busto di un re biblico, la figura di un buffone e l'ornamento a trapuntati della cornice sulla quale si allineano busti di donne con diademi in testa. Una simile testa di donna graziosa è stata scoperta anche nel materiale di Buda. Detta stufa sarà pervenuta a Esztergom o come regalo di Mattia, oppure sarà stata installata nel »palazzo delle Sibille«, dimora vedovile di Bea-

trice per quasi dieci anni dopo che la regina, morto il re nel 1490, si era trasferita dal nipote Ippolito d'Este arcivescovo-primate.

Nel 1485 Mattia Corvino fece il suo ingresso a Vienna. Secondo il Bonfini, egli vi avrebbe fatto erigere palazzi sontuosi, fontane, giardini pensili e altre costruzioni artistiche. Le opere d'arte viennesi dovute a Mattia o si distrussero senza tracce oppure sono rimaste ancora ignote fino ad oggi. Johann Matthias Testarello della Massa, il primo storiografo della Stefanskirche di Vienna notò nel sec. XVII. che le navate laterali e la copertura della cattedrale sono dovute a Federico III, e, rispettivamente, a Mattia Corvino. Hans Tietze, il monografo moderno della stessa Cattedrale e vari altri studiosi austriaci contemporanei si sono sforzati a dimostrare che il Testarello e la storiografia più antica erano in errore per quanto riguardava la costruzione delle navate laterali. Secondo lui a Mattia Corvino è dovuta *solo* la copertura del duomo, rivestita di un caratteristico smalto polieromo. Secondo la testimonianza di riproduzioni contemporanee, il tetto caratteristico, formato di tegoli rosso-brunastri, verdi, bianchi e azzurri, era già terminato nel 1490. Tale ipotesi, benchè disputasse a Mattia il merito della realizzazione di una fase della costruzione, nello stesso tempo quasi ci fornisce una verga magica che permette di continuare in terra straniera, la ricerca dei prodotti della fabbrica di maiolica installata nell'antico palazzo di Buda. Le tegole policrome della cattedrale di Vienna non potevano essere rivestite che di smalto stannifero. In quell'epoca però — a nord delle Alpi — simili prodotti non venivano fabbricati che a Buda. La nostra officina aveva già fornito simili pezzi alle costruzioni dei castelli di Buda, di Visehrad, di Esztergom e di Diósgyőr. Le tegole policrome saranno state trasportate a Vienna sul Danubio e i vasaî dell'officina di Buda avranno probabilmente colto quest'occasione per recarsi alla capitale austriaca. Abbiamo buoni ragioni di credere che per un tempo anche il maestro della stufa »dipinta a genere« si tratteneva a Vienna.

Un illustre studioso della ceramica austriaca, Alfred Walcher von Moltheim osserva che nel 1865 un ebanista viennese aveva messo in vendita cassette di stufa a figure, ornamentali rivestite di una stupenda smaltatura mista. Le formelle provenivano dalla stufa disfatta della sacrestia dello Stefansdom di Vienna. Alcune ne furono acquistate dalla collezione Lanna di Praga, altre dalla collezione Figdor di Vienna, altre ancora dal Museo delle Arti Applicate di Vienna, alcune infine da Walcher von Moltheim stesso. Più tardi si scoprirono altre formelle di tipo simile in varie parti dell'Austria, prima di tutto a Mühlviertel, vallata che congiunge Vienna con la Moravia. Tali formelle vennero

classificate come prodotti di Salisburgo, di Arenstahl, ecc., senza che si tenesse conto del problema delle radici comuni del rivestimento di smalto stannifero bianco e di altre caratteristiche spicanti. Tra i pezzi in questione si trovano riproduzioni di data posteriore, imitazioni fabbricate a stampi più rozzi con rivestimento a smalto monocromo. L'ornamento a rilievo di alcuni modelli venne impresso nelle pareti di vasi serbatoi d'acqua o frigoriferi. La stessa letteratura austriaca dimostra la più completa incertezza riguardo alla provenienza di tali pezzi. Finalmente Moltheim li riunì costruendone un'unica stufa. Tra le figure ornamentali di quest'ultima si trovano quelle di Adamo, di Eva e di alcuni vescovi che sembra derivassero da uno stampo diverso che avrà servito per un'altra stufa, di data precedente e composta di formelle di minori dimensioni. Nelle loro precedenti pubblicazioni il Moltheim e Joseph Folnesics hanno cercato di stabilire la data della fabbricazione di alcune delle formelle intorno al 1500, o prima, oppure dopo tale anno. In base ad uno stampo trovato presso un vasaio di Mühlviertel, che è alquanto simile — benchè non identico — a quelli adoperati per la fabbricazione delle formelle appartenenti a questo gruppo, il Moltheim attribuisce a tutto il gruppo una provenienza dell'Austria Superiore. Tutto preso dal fascino della teoria di Hirschvogel, non si rende chiaramente conto del processo di diffusione della tecnica a smalto stannifero e non si avvede delle possibilità che essa offre per constatazioni di carattere cronologico. Considera Norimberga come punto di partenza, senza tener conto del fatto che il viaggio di Reinhart in Italia non si realizzerà che nel 1533 e che Hirschvogel svolse una attività di agrimensore in Austria nel 1535. Nè sembra accorgersi del fatto che la stufa di lusso di Hohensalzburg, capolavoro della ceramica gotica, non presenta ancora le tracce dello smalto stannifero, non si può quindi pensare a Norimberga come a punto di partenza, nè a Salisburgo come a stazione intermedia nella diffusione della tecnica italiana. Il Falke osservò giustamente che la stufa di lusso di Salisburgo è da considerarsi come l'ultima grande affermazione dell'arte gotica, l'ultima tappa monumentale nella produzione delle stufe a vernice piombifera. Le ramificazioni dell'arte della ceramica a Vienna e nell'Austria Superiore, benchè di origine più antica, appartengono ad uno stile nuovo, più sviluppato, che non può trovare spiegazione nè nell'evoluzione dell'industria della terracotta a Salisburgo, nè nell'arte ceramica che fioriva negli stati medievali a occidente dell'Austria.

Basta invece gettare uno sguardo a queste opere per riconoscere le creazioni dell'artefice della stufa di Buda »dipinta a genere«. I soggetti rappresentati sulla stufa della sacrestia sono,

come quelli di Buda, di carattere profano e se pure vi si riscontrano alcuni argomenti biblici, sono quasi profanizzati dall'artista. San Cristoforo assume le sembianze di un allegro vagabondo, la sua faccia ironica è identica a quella della testa di satiro, ornamento angolare della stufa di Buda. Giosuè e Chaleb che portano un immenso grappolo d'uva hanno le fattezze grossolanamente modellate sì da sembrare due vignaiuoli: assomigliano alla figura di Giacomo come appare nella mattonella di Buda. Le figure di donna invece, che servivano nello Stefansdom come sostegni araldici, sono le gemelle della cornice di Buda, cioè di Esztergom. Il nostro maestro avrà probabilmente varie volte visitato la capitale austriaca. È da supporre che la stufa della sacrestia del duomo sia stata composta in sua presenza. Ancora durante il regno di Mattia, nel 1486, secondo la testimonianza di un documento, anche nel palazzo del Municipio di Vienna fu installata una stufa a rivestimento policromo. Ulteriori accenni ai rapporti viennesi del maestro della stufa »dipinta a genere« si trovano nel cosiddetto »stallo vecchio« dell'abside dello Stefansdom distrutto nel 1945. La fila inferiore dei sedili era già ornata dallo stemma di Mattia Hunyadi; tra le varie sculture degli stalli si vedevano due figure, un guerriero ungherese col copricapo caratteristico e un araldo intento a fare un passo che sostenevano lo scudo spaccato — »Geschpalteten Schild (Ungarn)« —. È comunque indubbio, che anche Mattia Corvino abbia avuto qualche rapporto con gli stalli ed è altrettanto probabile che durante le grandiose opere di scultura che vi si svolgevano gli artisti e gli artigiani ungheresi venuti a Vienna abbiano avuto contatti, con la scuola degli scarpellini di Vienna. Ciò si rileva, oltre che dai soggetti comuni degli stalli e delle nostre stufe, anche da varie analogie dello stile scultorio e dall'identica lavorazione delle pieghe fissate in legno o in argilla. Ma l'affinità di stile non è tale da far pensare alla stessa mano d'artista o a derivazioni dirette: si tratta, più che altro, di un'associazione proficua, utile per ambo le parti.

Dalle pubblicazioni finora apparse degli studiosi austriaci della ceramica non risulta con evidenza, quali delle cassette da stufa siano attribuite alla stufa della Stefanskirche, quali a quella del convento di Waldhausen oppure a quella pretesa di Mühlviertel. Per Moltheim una proprietà caratteristica di dette stufe consiste appunto nella struttura delle cassette che unisce i tipi di formelle a cavità semicilindriche con quelli dalla superficie piana. In esse infatti sul tergo di ogni formella piana si trova una cavità a forma chiusa semicilindrica, nella quale l'aria calda penetra attraverso una stretta apertura interna. Secondo l'A. una tecnica simile non si osserva in nessuna altra stufa

austriaca. Invece questo esempio, unico in Austria, è diffuso nell' Ungheria. Tale trovata tecnica valse a rallentare il processo del raffreddamento delle stufe, rendendo in tal modo più economico il riscaldamento. Costruzioni simili si possono trovare anche tra le cassette da stufa ad ornati araldici del palazzo di Buda, la cui origine risale all'età di Sigismondo. Quanto poi alla figura araldica dell' aquila bicipite rappresentata in una delle formelle angolari di Vienna, teniamo ad osservare che sebbene Mattia non abbia mai adottato tra le sue insegne reali l'aquila bicipite, tale figura si rivede sullo scudo di un guerriero corazzato raffigurato su una delle formelle di Buda.

Pur provvedendo a soddisfare alle ordinazioni estere, la bottega di Buda continuò a perfezionare il tipo di stufa a smalto stannifero. Abbiamo delle stufe in cui i vari tipi di smalto sono separati dalle incavature ossia dalle sporgenze dei rilievi, mentre altre furono trattate a pennello, come le stoviglie; altri frammenti attestano invece che a quell'epoca esistevano stufe rivestite di puro smalto bianco.

Non è da ritenersi che Mattia Corvino abbia soppresso la fabbrica di maiolica da lui stesso fondata. Il motivo più plausibile che poté mettere termine al funzionamento dell'officina è da sospettare nella morte del re. Fu allora che gli artigiani della bottega si dispersero e che l'ultimo grande maestro si allontanò da Buda. I picconi dei muratori demolirono il forno, murarono le bocche dei suoi focolai; abbassarono il livello del terreno e lo coprirono di un terrazzo e dettero un nuovo intonaco alle pareti del locale, dove una volta artisti italiani e ungheresi fabbricarono maioliche, dai colori vivaci e lucenti.

Sarebbe un' impresa ardua il voler stabilire la cronologia dell'attività dell'officina, dato che non abbiamo a disposizione nessuna data precisa riguardo al suo funzionamento. Comunque, possiamo fissare tra due date il periodo dell'esistenza dell' officina: le nozze di Mattia e di Beatrice (nel 1475) e la data incisa nella lapide ornata con l'aquila degli Jagelloni, che segna il termine delle costruzioni eseguite per ordine di Vladislao II (1502). Tale periodo di 26 anni può essere considerevolmente accorciato per diverse ragioni. La presenza di molti italiani chiamati a Buda, e l'esigenza intensamente sentita di un'industria locale della maiolica potevano essere una conseguenza dell'allargamento dei rapporti italiani di Beatrice, avvenuto intorno al 1480. Con più precisione, il periodo d'attività vero e proprio sarebbe quindi tra il 1480 e il 1490, data della morte di Mattia Corvino. Le affinità con le decorazioni delle Corvine non possono costituire che una cronologia relativa, inoltre si riferiscono anche esse allo stesso decennio. Vienna fu occupata

da Mattia nel 1485: è quindi certo che in quello anno l'officina stava già svolgendo la sua attività. Il Bonfini, arrivato a Buda nel 1487, non accennò mai alla presenza di ceramisti connazionali che accudissero alla fabbricazione di qualche oggetto per fare atto gradito al re: ciò fa pensare che in quel periodo i ceramisti italiani non si trovassero più a Buda. È probabile che il primo periodo — quello italiano — dell'attività dell'officina sia da stabilire tra il 1482 e il 1485. I vasai ungheresi assumeranno la direzione dei forni nel 1485, circa per rimanervi fino al 1490, data della morte di Mattia.

Due sono i fili che ci consentono di seguire gli ulteriori sviluppi della pratica dello smalto stannifero esercitata dall'officina di Buda: l'una conduce nell'interno del territorio ungherese, l'altra porta invece verso occidente. Siamo del parere che l'autore delle stufe »dipinte a genere« dopo la morte di Mattia Corvino si sia stabilito in Austria. A ciò fa pensare una formella angolare incastrata nella stufa di Molthein che rappresenta un giovane lanzicheneco in atteggiamento arrogante, con una mano sul fianco e con l'altra appoggiata leggermente sull'alabarda. La modellatura delle guance ha una foggia simile a quella del musicista danzante della stufa di Buda. I balaustri rinascimentali a putti, di maniera germanica, che ornano gli angoli e anche il costume del lanzicheneco, rivelano il gusto di un periodo posteriore di almeno un decennio. Le altre cassette da stufa austriache dimostrano un grande regresso nella tecnica e nella plasticità: o sono dovute ai discepoli del nostro maestro, o devono alle numerose riproduzioni la perdita della finezza originale.

In varie parti dell'Austria l'uso misto dello smalto stannifero con quello piombifero si riscontra anche nell'industria delle stoviglie. La fusione degli smalti che richiedevano un diverso grado di cottura veniva impedita, oltre che dalla decorazione in rilievo, anche da stecchetti che fungevano da tramezzo tra i diversi rivestimenti, o da intagli applicati nell'argilla cruda. Anche negli ornati dei boccali fabbricati dai continuatori austriaci dell'arte di Preuning si possono osservare tali metodi di separazione dei rivestimenti, ma il procedimento stesso risale a tempi più lontani, il primo pezzo foggato con questo metodo e cronologicamente identificabile apparirà, intorno al 1540, nella Slesia, lontano da Norimberga. Le idee dell'umanesimo, e l'arte rinascimentale furono introdotte nella Slesia da Giovanni Thurzó, vescovo di Breslavia dal 1506 al 1520, che fu anche capo del »partito ungherese«, ancora suscettibile di trionfare. Sul primo piatto di sicura cronologia, che fu eseguito con il sistema dell'intaglio, si vede appunto lo stemma del successore del nostro Thurzó, cioè di Balthazar von Promnitz vescovo, di Breslavia. Benché

mancaessero le prove che il Thurzó abbia fatto venire dei vasi dall'Ungheria in Breslavia, una tale pratica della smaltatura mista può essersi formata, mediante la conoscenza dello smalto stannifero diffusasi dall'Ungheria, sia in Austria, sia nella Moravia o nella Slesia. Tale pratica non poteva invece partire da Norimberga, dove l'uso dello smalto stannifero non metterà radici che verso la metà del secolo, per tramite della bottega di Preuning. Perciò i bei vasi a smalto misto rinvenuti in Austria che il Moltheim esaminò sembrano piuttosto di origine locale. In Ungheria la continuità della pratica dello smalto misto a intagli può essere dimostrata fin dalla scomparsa della officina di maioliche di Buda, persino tra i cimeli delle città già ricordate o dei castelli dell'alta Ungheria. Ma anche il sistema

a rilievi e a tramezzi fu largamente conosciuto e praticato sia per le stoviglie che per le cassette da stufa. I cimeli custoditi o rinvenuti nei possedimenti, castelli e nelle città di proprietà della regina sono di particolare pregio e bellezza, per la lucidità e la purezza dello smalto stannifero. Pare che dopo la morte di Mattia gli artigiani della bottega di Buda abbiano trovato asilo e lavoro nei possedimenti della vedova reale. È così che alcuni vasi di qualità più modeste rimasero in patria, facendo di tutto nel paese travagliato dal nemico, nelle città cosparse di sangue e di fuoco, in preda alle lotte di partito e alla tirannia per continuare la loro arte, salvarea e tramandarla alla posterità, arricchendo così il patrimonio pericolante della nostra cultura rinascimentale. (P. Voit)

TAVOLA DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1. I forni dell'antica Reggia di Buda. I ruderi rimessi in luce
 Fig. 2. I forni e il locale vicino guardati da sopra (modello)
 Fig. 3. Officina da fabbro nel Medioevo. Incisione di J. Amman.
 Fig. 4. Forno da vasaio nel Medioevo
 Fig. 5. Forno adoperato alla cottura di ceramiche di Faenza
 Fig. 6. La costruzione di un forno per la fusione dello smalto. La costruzione del forno della prima cottura Disegno del Piccolpasso
 Figg. 7—8. La costruzione del forno della prima cottura
 Fig. 9. Il trattamento dei vasi nel forno della prima cottura
 Figg. 10—11. La costruzione del forno dell'ultima cottura.
 Fig. 12. Frammento di mattonella da pavimento in maiolica. Buda
 Figg. 13—14. Rottami di mattonelle da pavimento in maiolica. Pezzi di «scarto» attaccatisi durante la cottura (Buda)
 Fig. 15. Rottami di maioliche rinvenuti a Buda, e ornamenti delle Corvine di Buda
 Fig. 16. Pavimento in maiolica, con l'emblema di Beatrice d'Aragona (Officina di Buda). I pezzi difettosi sono stati ricostruiti.
 Fig. 17. Mattonelle da pavimento con coperta di smalto stannifero bianco (Visegrád)
 Fig. 18. Frammento di mattonella da pavimento in maiolica. Vác
 Fig. 19. Pavimento in maiolica, con gli emblemi di Mattia Corvino (Officina di Buda)
 Figg. 20—21. Figure di albarelle, coperte da smalto stannifero (Buda)
 Figg. 22—23. Frammenti di vasi in maiolica (Buda)
 Fig. 24. I frantumi di un vaso ornato, con le tracce dello smalto stannifero crudo. Un cosiddetto prodotto «semi-fatto» dell'Officina di Buda
 Fig. 25. Mattonello da pavimento in maiolica con le embleme della casa d'Aragonia
 Fig. 26. Frammento di piatto ornato in maiolica. Buda
 Fig. 27. Calamaio in maiolica. Buda
 Fig. 28. Boccale di maiolica (Officina di Buda,) ricostruita
 Fig. 29. Mattonella da stufa, a smalto misto, ricostruita, con la figura di Mattia Corvino. Buda
 Fig. 30. Frammento di mattonello da pavimento, a smalto misto, con due figure a cavallo
 Fig. 31. Particolare di stufa, con le figure di «Selvaggio» e «Jacobus» (Officina di Buda)
 Fig. 32. Particolare di stufa in maiolica. Buda
 Fig. 33. Particolare di stufa in maiolica. Frammento di una figura danzante. Buda
 Fig. 34. Particolare di mattonella da stufa, con la figura di Davide (Buda)
 Fig. 35. Particolare di mattonella da stufa, con la figura di un violonista di corte (Buda)
 Fig. 36. Testa di satiro, Particolare di stufa coperta di smalto misto (Officina di Buda)
 Fig. 37. Particolare del cornicione di una stufa in Esztergom (Officina di Buda)
 Fig. 38. Figura di Buffone su una mattonella da stufa con rivestimento di smalto misto ad Esztergom (Officina di Buda)
 Fig. 39. Sostegno di stufa a forma leonina. Esztergom
 Fig. 40. Figura di Re su una mattonella da stufa, con particolare del cornicione restaurato, scoperto in Esztergom (Officina di Buda)
 Fig. 41. Il Duomo di Vienna Immagine contemporanea
 Figg. 42—45. Mattonelle da stufa coperte di smalto misto, nella sagrestia del Duomo di Vienna (Officina di Buda)
 Fig. 46. Particolari di una stufa, con le figure ornamentali di un «Invalido» e di un «Buffone» (Vienna, Collezione antica dei Figdor)
 Fig. 47. Mattonella da stufa rivestita di vernice verde piombifera
 Fig. 48. Mattonello da stufa colla figura di Buffone (Vienna, Collezione antica dei Figdor)
 Fig. 49. Recipiente per rinfrescare il vino, con ornato figurale che rappresenta Giosuè e Chaleb
 Fig. 50. Stufa ricostruita (Collezione Antica Walcher v. Moltheim)
 Fig. 51. Mattonello da stufa, senza smalto, con ornamenti, (Austria)
 Fig. 52. Cavaliere in corazza (Officina di Buda)

Figg. 53—56. Mattonelle da stufa in maiolica, coperte di smalto stannifero (Buda)
 Fig. 57. Particolare del cornicione di una stufa, con rivestimento di smalto stannifero bianco-azzurro
 Fig. 58. Particolare di un cornicione di stufa con ornamentazione policroma a rosette
 Fig. 59. Ornamento raffigurante una testa, a smalto stannifero bianco
 Figg. 60—61. Particolari di mattonelle da stufa, con ornamenti di figure di teste di donna (Buda)

Fig. 62. Figura di una danzante
 Fig. 63. Particolare di stufa con ornato a forme di pigne, coperto di smalto misto
 Fig. 64. Mattonella da stufa, con la figura ornamentale di un Re (Cracovia, scavi di Wawel)
 Tav. I. Frammento di piede di boccale in maiolica. Buda
 Tav. II. Mattonella da stufa, a smalto misto, ricostruita, con la figura di Mattia Corvino. Buda